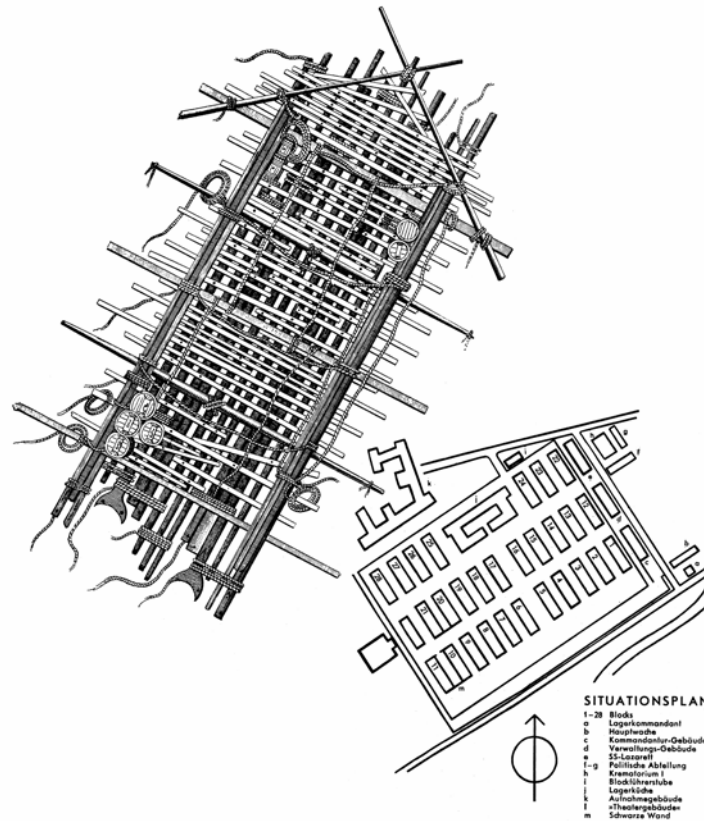


Das Nautisch-Maritime in Peter Weiss' Prosa Genese und Variationen eines Motivs



Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld

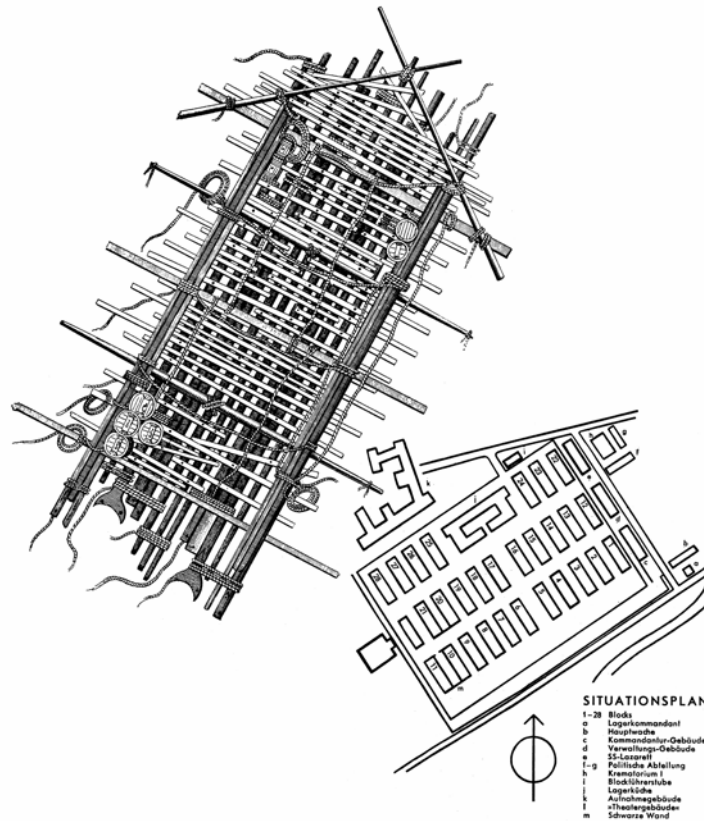
vorgelegt von Michael Westphal

Erstgutachter: Prof. Dr. Karl Heinz Bohrer,
Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Grimminger,
Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Bielefeld, im September 2004

Das Nautisch-Maritime in Peter Weiss' Prosa Genese und Variationen eines Motivs



Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld

vorgelegt von Michael Westphal

Erstgutachter: Prof. Dr. Karl Heinz Bohrer,
Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Grimminger,
Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Bielefeld, im September 2004

┌



© Foto: John Foley/Opale

„Auch eine verspätete Niederkunft ist eine Entbindung.“

Paul Steinberg

† 20.12.1999, Paris

Danksagung

Ithaka

Wenn du deine Reise nach Ithaka antrittst,
So hoffe, dass der Weg lang sei,
Reich an Entdeckungen und Erlebnissen

...

Hoffe, daß der Weg lang sei,
Voll Sommermorgen, wenn du,
Mit welchem Vergnügen, mit welcher Freude,
In bisher unbekannte Häfen einfährst

...

Bewahre stets Ithaka in deinen Gedanken.
Dort anzukommen ist dein Ziel.
Aber beeile Dich auf der Reise nicht.
Besser, daß sie lange dauert,
Daß du als alter Mann erst vor der Insel ankerst,
Reich an allem, was du auf diesem Weg erworben hast,
Ohne die Erwartung, daß Ithaka dir Reichtum schenkt.

Ithaka hat dir eine schöne Reise beschert.
Ohne Ithaka wärest du nicht aufgebrochen.
Jetzt hat es dir nichts mehr zu geben.

Und auch wenn du es arm findest, hat Ithaka
Dich nicht enttäuscht. Weise geworden, mit solcher Erfahrung
Begreifst Du ja bereits, was Ithakas bedeutet.

Konstantinos Kavafis, 1911

... meine Eltern gaben mir die Anlagen, auf das zu achten, was mich bewegt und schauen lässt - und wovon diese Arbeit nur einen kleinen Ausschnitt zeigt. Ihnen danke ich an erster Stelle.

Zwei Menschen, die eigentlich in einen ruhigen Lebensabschnitt überwechseln wollten, haben die abschließende Phase meiner Dissertation mit unermüdlicher Geduld und Hingabe betreut und unterstützt. Jeder Dank, der hierfür ausgesprochen wird, steht in kaum einem Verhältnis dazu.

Die Sache eines anderen zur eigenen zu machen, wie es mir die beiden gezeigt haben, ist eine Bereicherung und ein großes Glück. Ich meine Inge Müncher, die mir seit meinem Studium verbunden ist. Sie hat sich mit immer neuen Konvoluten von Texten unermüdlich auseinandergesetzt. In ihr habe ich weit mehr als eine Korrekturleserin gefunden. Jeder Geste, die sich mit dem Austausch der

Manuskripte auf dem Bahnhof einer westfälischen Kleinstadt verbunden hat, schulde ich meinen Dank. Die Momente sind mit Heiterkeit - die neben der großen Anstrengung dieser Arbeit steht - in meinen Erinnerungen.

Frank Stuckmann hat weit mehr getan, als diese Arbeit in das zu bringen, was man eine ästhetische Form nennt. Er hat mit großem Fleiß und Empathie den Prozess unterstützt und in mir große Kraftanstrengungen mobilisiert und mir für vieles den Rücken frei gehalten.

Tanja Ludwig und Sebastian Ruhe, mit denen ich freundschaftlich verbunden bin, haben das mir so wichtige Bilderverzeichnis erstellt und mit Sympathie das Thema Bremen und Schiffe, „den Géricault“, begleitet.

Heide und Kosta Papakonstantinou haben mich in dieser Zeit mit menschlicher Wärme bedacht und in dem Haus, in dem über Peter Weiss geschrieben worden ist, ankommen lassen. Jeder der schreibt, weiß, wie unschätzbar das ist.

Gedanken und Entwürfe des langjährigen Projekts sind auf Sylt entstanden und habe dort ihre eigenen nautisch-maritimen Bezugspunkte: Dass ich dort so lange zu Hause war und immer bin, verdanke ich Stephan Claßen. Susanne Menneken ist unter meinen Freuden mit Treue dageblieben und hat immer mir Mut gemacht, das Werk zu vollenden. Das weiß ich zu schätzen.

Das schließt die Menschen ein, denen ich mich verbunden fühle: in Bielefeld, Köln, Berlin, in Hamburg, auf Sylt, am Starnberger See und in Perth/Australien.

Die UNIVERSITÄT BIELEFELD hat in vielfacher Weise zum Gelingen der Arbeit beigetragen: vor allem durch Mitarbeiter, die mir ihre Aufmerksamkeit und Geduld geschenkt haben.

Der SUHRKAMP VERLAG hat sich während meiner Zeit als Literaturkritiker unkonventionell verhalten und mich in meiner Arbeit unterstützt.

Die FAZIT-STIFTUNG in Frankfurt/Main hat die erste Forschungsphase der Dissertation mit einem Stipendium gefördert. Ihr gilt mein Dank.

Bielefeld, im September 2004

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Der Schiffbruch als Ereignis-Metapher.....	13
1.1 Reaktionsmöglichkeiten und Perspektivisierung	13
1.2 Géricaults <i>Floß der Medusa</i> und die Apotheose des Schiffbruchs.....	17
1.3 Exkurs: Das Menschenfloß Der Künstler Géricault und der Schiffbruch	19
1.4 Schiffbruch als ekstatische Verzeitlichung und schrecklicher Augenblick. Integration des metaphorischen Fremdkörpers.....	32
1.5 Schiffbruch als epochales Zeichen des Untergangs. Narrenschiff als Karnevalisierung des Untergangs.....	34
1.6 Individualisierung des Schiffbruchs. Erzählprojekt unter dem Zeichen der Metapher.....	39
1.7 Die repräsentierten Untergänge. Auflösung der Grenzen von Meer und Land	41
1.8 Erweiterte Emotionen und Projektionsmöglichkeiten	42
1.9 Die Alternativlosigkeit des Hafens. Mobilität als Widerstand	43
1.10 Schiffbruch und Lebensreise	45
1.11 Ausfahrt und Überwindung des Risikos	46
1.12 Landgang als verlängerten Schiffbruch. Die Möglichkeit des Überlebens	47
1.13 Überleben im Zeichen des Schiffbruchs: Die Untergegangenen und die Geretteten als Parabel des Holocaust.....	51
1.14 Auf dem Floß der Medusa. Paul Steinbergs Chronik über den „Menschen des Vernichtungslagers“	58
2 Genetischer Ursprung des nautisch-maritimen Motivs in Peter Weiss’ Prosa.....	67
2.1 <i>Rekonvaleszenz</i> und die Restituierung ästhetischer Anfänge. Spurensuche als ästhetischer Zugang	67
2.1.1 <i>Rekonvaleszenz</i> : Rückführung der schriftstellerischen Anfänge. Überwindung der künstlerischen <i>Krisis</i>	69
2.1.2 Vergewisserung des Daseins. Das Boot als ontologisches Zeichen	75
2.2 Bremen und das nautisch-maritime Umfeld. Hanseatischer Ausgangspunkt der Bilderwelt.....	76
2.2.1 Zugang	76
2.3 Das autobiografische Projekt <i>Abschied von den Eltern</i> . Nautische Augenblicksaufnahmen und die Dominanz des Schreckens	81
2.3.1 Zugang	81
2.3.2 Enigma der Hafengegend: Ankommende Schiffe -Schauermänner – Vorstellungswelten und Weltgegenden im Lokalen	83

2.3.3	Achterbahnfahrt. Panorama auf die Hafenstadt: Kommendes Unheil....	86
2.3.4	Handelskontor. Innen- und Außenperspektive. Disziplinierte bürgerliche Ordnung <i>versus</i> Imagination- und Fluchträume	87
2.3.5	Umgebung des Kontors: Guckkastentheater und Überseemuseum	90
2.3.6	Bremer Roland. Deutung des steinernen Wahrzeichens: Antizipation des Pergamonfrieses.....	92
2.3.7	Partikulierschiffe auf der Weser. Erfahrung am Flussufer. Infantiles Merkzeichen der Selbstvergewisserung.....	93
2.4	<i>Traktat von der ausgestorbenen Welt</i> . Nautisches Zeichen als pars pro toto des Untergangs	96
2.4.1	Apokalyptische Urszenen: Gestrandetheit und Narrenschiff.....	96
2.5	<i>Die Besiegten</i> und die Nachkriegs-Kinderstadt.....	98
2.5.1	Zerstörter Kahn als Emblem der gescheiterten Zivilisation.....	98
2.6	Literarische Partikel. <i>Notizbücher</i> . Nautisches Emblem und Elternimago.....	101
2.7	Nautik und Maritimes: Malerische Spuren in Peter Weiss' Werk	103
2.7.1	Infantiles Erfahrungswissen und frühe Affinität: Kinderzeichnungen ..	103
2.7.2	Malerische Entwicklung. Federzeichnung: Kahnfahrt als Sinnbild des Lebens.....	107
2.7.3	Koinzidenz: Malerische und nautische Kompetenz: Genaue Verortung der Hafengegend. Ölbild <i>Dampfer am Kai</i>	108
2.8	Nautisch-maritime Collagen. Surrealistische Zerstörungs- und Allmachtsphantasien	110
2.8.1	Exkurs. Collage als Interimsphase und arrivierte Kunstform bei Peter Weiss	110
2.8.2	Collagenzyklus für Abschied von den Eltern.....	114
2.8.3	Nautische Collage: Der Schrecken des Schiffbruchs I	115
2.8.4	Nautische Collage: Der Schrecken des Schiffbruchs II.....	118
2.9	Koinzidenz von Collage und Text in <i>Abschied von den Eltern</i> . Bilaterales Zeichensystem: Augenblicksphantasien für das <i>Floß der Medusa</i>	123
2.9.1	Ästhetische Maximen der Bildaneignung	126
2.9.2	Seinsmomente nautischer Provenienz und ihre Wirksamkeit für die <i>Ästhetik des Widerstands</i>	127
2.9.3	Weiterentwicklung zur Malerpersönlichkeit: „Sinn für Genauigkeit“ und der Wahrnehmungs-Fundus für das <i>Floß der Medusa</i>	130
2.9.4	Ausarbeitung ästhetischer Kategorien für die Ereignisbilder in der <i>Ästhetik des Widerstands</i> respektive dem <i>Floß der Medusa</i>	134
2.9.5	Schrecken.....	136
2.9.6	Augenblick und Plötzlichkeit: Umschlägigkeit.....	137
2.9.7	Nautische Schlüsselszene in <i>Abschied von den Eltern</i> : Schiffbruch als Auflösungsprozess der Familie. Untergang der bürgerlichen Welt	145
2.10	<i>Fluchtpunkt</i> : Cineastische Szenerien im Zeichen des Schiffbruchs. Reifung der künstlerischen Anschauungskategorien	152
2.10.1	Der Dieb von Bagdad.....	152

2.10.2	Murnaus <i>Tabu</i> . Augenblicksphantasie und Perspektive des Untergehenden	154
2.10.3	<i>Avantgarde Film</i> : Figur des Ertrinkenden und die „gemeinsame Endgültigkeit“ als Vorläufer zu Géricaults „entstandener Einheit“ auf dem <i>Floß der Medusa</i>	156
2.10.4	Poetische Konzeption: <i>Tabu</i> und <i>Das Duell</i> als Bewusstseinmodell des Abschieds und als Antizipation für das <i>Floß der Medusa</i>	159
3	<i>Von Insel zu Insel. Prosaminiaturen als maritime Seestücke des Schreckens</i>	166
3.1	Einordnung des Textes.....	166
3.2	Kompositum aus Wort und Schrift: Parabolische Sprach-Bilder.....	167
3.3	<i>Von Insel zu Insel</i> als <i>Reservoir</i> der poetologischen Wahrnehmungsgegenstände und universellen Grundaussagen	168
3.4	Das wahrnehmende Ich als Schiffbrüchiger. Insulare Ausgangslage und Etablierung der Schiffbruch-Metapher	170
3.5	Überlebensparadigma: Wahrnehmungserweiterung und Insularität als introspektive Flucht zu den Bildern	173
3.6	Verrätselung des Schiffbruchs als Stigma: Das Außerzeitliche und Suggestive der maritimen Metapher.....	176
3.7	Surrealistische Zeitauffassung und ‚Dämmer der Orte‘. Der Blick über das Meer als sehnsüchtige Projektion und Ich-Auflösung.....	177
3.8	Metaphorischer Mehrwert der Schiffbruchfigur. Psychoanalytisch-surrealistische Innovation. Irritation als dichterisches Prinzip	180
3.9	Verlassen des Sprachraums als Beschädigung der Persönlichkeit. Wahrnehmungsschärfe und Sprachfindung als Überlebensstrategie.....	183
3.10	Verabsolutierung der Prosa: Der Weg zum dichotomischen Aufbau und zur binären Struktur der Bilder	185
3.11	Fazit der ersten Prosaminiatur:.....	187
3.12	Schiffbrüchigkeit als Selbsterkennung und Reflexion eines Vorbewussten: Überleitung zur Traumatisierung durch die Geburt	188
3.13	Exkurs: Tiefenpsychoanalytisches Modell eines frühen Ursprungs. Otto Rank und <i>Das Trauma der Geburt</i>	190
3.14	Schiffbruch als Trauma der Geburt.....	191
3.15	Symbolsuche als Wiederherstellung eines verlorenen Urzustands. Poetologisches Verfahren, der Ur-Bilder habhaft zu werden.....	192
3.16	Extravaganz der Vorstellungsbilder und Metaphern. Extremisierung der Zeit.....	195
3.17	Negativdiagnose: Das in seinen Rückkehrphantasien stehen gebliebene, schiffbrüchige Ich.....	197
3.18	Symbolische Anpassung an das Geburtstrauma. Nautischer Gegenentwurf zum Schiffbruch. Poetischer Eskapismus als geträumtes Leben	199
3.19	Rekonstruierte infantile Angst. Wiederherstellungsphantasien als „partielle Erledigung der Geburtsangst“ und Überwindung des Schiffbruchs	203

3.20	Simulation des Geburtsschocks. Angst als Ur-Angst. Verlassenheit als Ur-Verlassenheit. Immanenz der Ur-Bilder	204
3.21	Collagenartige Zusammenführung vor- und nachgeburtlicher Eindrucks Momente. Inkohärenz als literarisches Verfahren	207
3.22	Ersatzsymbole zur Kompensation der verlorenen Ur-Situation: Reparatur der Schiffbruchfigur durch das Transitorische der Bootsfahrt. Boot-Leiblichkeit und Wasserwelt als imaginierte Rückkehr	209
3.23	Rückkehr der Wiederherstellungsphantasien in der <i>Ästhetik des Widerstands</i> . Weiss' Poetologisch-ideologische Schlüsselfigur	211
4	<i>Das Duell: Nautische Emblematik und Surrealistisch-Psychoanalytisches Modell</i>.....	214
4.1	Einordnung des Textes: Synthese aus Psychoanalyse und Surrealismus	214
4.2	Wahrnehmungserweiterung durch die permanente Wassernähe. Das Meer als optisches Zerrbild und als dichterischer Mehrwert.....	217
4.3	Die maritime Umgebung als Ich-Gefährdung. Das Unbewusste des Surrealismus' und Weiss' Tiefenbewusstsein für den Schmerz und den Schrecken.....	219
4.4	Traumatisierung des Ich. Das Meer als Projektionsfläche regressiver Wiederherstellungsphantasien	222
4.5	Traumatisierung <i>qua</i> Geburt. Der Ur-Anfang der imaginären Schreckens-Bilder..	225
4.6	Das Floß als Phantasma des schiffbrüchigen und lebenswunden Ich. Halluzinative Raum-Chiffre und ultimative Rückkehr in den Leib des Meeres.....	227
4.7	Wiederholung der infantilen Objektfindung. Schreckensvisionen, Mutterimaginationen und Todestrieb.....	230
4.8	Mystische Dimension des Ortes. Floß und Stadt als simultane Wahrnehmungsereignisse. Metaphysische Stadtrealität.....	232
4.9	Wiederbelebung der originären Wahrnehmungsereignisse. Der Schiffbruch als kindlicher Vorstellungsinhalt	235
4.10	Sexualität und Todesvorstellung. Maritimes Filmzitat als psychologisches Engramm	238
4.11	Die gescheiterte Beziehung als Stellvertreter-Modell einer gesellschaftlichen Dysfunktion	241
4.12	Nautische Embleme als Vaterimago und als Sinnbild eines autoritären Herrschaftsmodells	244
4.13	Das Schiff als Parabel der Schreckensherrschaft.....	245
5	<i>Von Insel zu Insekt: Das Floß als Raum-Chiffre des Schreckens</i>.....	251
5.1	Aus dem Schreckensbereich des Hauses in die soziale ‚Wirklichkeit‘ der Straße ...	251
5.2	Kindlicher Exzess als Parameter. Das Floß als Urszene artistischer Unmittelbarkeit.....	255
5.3	Das Floß als metaphorischer Fremdkörper und als segmentiertes Erinnerungsbild	258
5.4	Enigmatische Naturstätte. Archaisch-Arkadischer Grenzbereich. <i>Autonomie des Ästhetischen</i>	261

5.5	Ritualisiertes Szenario als surrealistisch-romantischer Wahrnehmungsgegenstand	266
5.6	Infantiler Schrecktraum als Wahrnehmungserweiterung. Wort-Collage als Koppelung gegensätzlicher Abbildrealitäten.....	269
5.7	Der Angsttraum als allmähliche Verfertigung des Schreckens. Die Einträge in den <i>Notizbüchern</i> als Géricaults „Abtasten der Objekte“	271
6	Das Floß als Schreckensbezirk in <i>Fluchtpunkt</i> und <i>Abschied von den Eltern</i>. Aussicht des Opfers - Einsicht in die Täter	276
6.1	Zugang	276
6.2	Empathie für die Opfer.....	277
6.3	Das Wesen der Täter. Disposition, auf der anderen Seite zu stehen.....	278
6.4	Autobiographie als Rechenschaft: Das Floß als Ankündigung einer parabolischen Modells in <i>Abschied von den Eltern</i>	280
6.5	Das Floß als Bekenntnis-Modell. Zweifel an der eigenen Zugehörigkeit zu den Opfern.....	283
6.6	Charakterisierung einer Pogromstimmung: Einsichten in die Täter-Opfer-Konstellation.....	287
6.7	Analyse und Bilanzierung der eigenen Schuldverstrickung. Das Auftauchen des diskursive Elements in Weiss' Prosa	288
6.8	Aufarbeitung der Schuld als individuelle Fähigkeit zur Trauer. Kompromissloses Eingeständnis der eigenen Disposition	295
6.9	Die eigene Geschichte als Teil der Historie. Funktionalisierung des Authentischen und Modell für die <i>Ästhetik des Widerstands</i>	298
6.10	Erweiterung der Floßmetapher als universelle Raum-Chiffre des Schreckens. Das Handeln und in die Sprache der Täter	301
7	Die Briefe als <i>Missing link</i> zum Floß der Medusa. Schiffbruch und Untergang als Teil der <i>navigatio vitae</i>	307
7.1	Zugang	307
7.2	Nautische Embleme: Exillage und Selbstvergewisserung. Peilend zwischen Bremen und Stockholm.....	309
7.3	Wahrnehmungsgegenstände in musealer Umgebung. Rückgriff auf eigene Erfahrungen	312
7.4	Fensterschau und Hafenblick: Schiff und <i>navigatio vitae</i>	314
7.5	Variation der <i>navigatio vitae</i> : Die Eroberung neuer Gebiete: Psychoanalyse als Wiedergeburt.....	317
7.6	Versprachlichung eines eigenen Bildes: Schiffbruch und Weltlandschaft	319
7.7	Spannungsverhältnis von Malen und Schreiben: Das Ringen um die Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers	321
7.8	<i>Das große Welttheater</i> : Katastrophenphantasie als Universalie und ästhetischer Entwurf einer apokalyptischen Weltlandschaft	323
7.9	Initiatorische Übertragung und Perspektivenwechsel.....	333

8	<i>Das Floß der Medusa in der Peter-Weiss-Forschung</i>	350
8.1	Zugang	350
8.2	Das Floß der Medusa und der Géricaultblock im Spiegel der Literaturwissenschaft	353
8.3	Bibliographisches Verzeichnis von Beiträgen zu Géricaults <i>Floß der Medusa</i> in der <i>Ästhetik des Widerstands</i>	355
8.4	Genia Schulz und die „persönliche Katastrophe“ Géricaults	403
8.5	Armin Bernhard und das <i>Floß der Medusa</i> als Erziehungs- und Bildungsgang	408
8.6	Berthold Rürger: Der Überlebensbericht von Corréard und Savigny <i>versus</i> Géricaults <i>Floß der Medusa</i> . Rationale Katharsis gegen den Untergang?	411
8.7	Jost Hermand: <i>Das Floß der Medusa</i> als politische Allegorie für einen politischen Roman?	420
8.8	Alfred Messmann: <i>Das Floß der Medusa</i> als ästhetische Parabel und als Spiegel für einen Roman der Ästhetik	427
8.9	Exkurs Julian Barnes: <i>Das Floß der Medusa</i> und die künstlerische Freiheit Géricaults. Impuls eines Schriftstellers	435
8.10	Ruth M. Capelle: Nautisches Gefüge. Das <i>Floß der Medusa</i> als Assoziationsdepot für die <i>Ästhetik des Widerstands</i>	440
8.11	Exkurs: Emanzipation vom Schrecken des Floßes. Peter Weiss' literarischer Reflex auf den Holocaust. Phantasma und Enigmatisierung statt Objektivation des epochalen Schreckens.	453
9	<i>Das Nautisch-Maritime in der Ästhetik des Widerstands. Variationen eines Motivs</i>	459
9.1	Panorama	459
9.2	Wassernähe: Rekreation und Todesnähe	462
9.2.1	Wasserläufe und Flüsse	464
9.2.2	Das Ankämpfen gegen die Fluten als nautische <i>Don Quixoterie</i> und Präfiguration des <i>Medusa</i> -Floßes	467
9.3	Selbstvergewisserung und Orientierung des Ich-Erzählers im Nautisch-Maritimen: Die „Engelbrekt“-Erfahrung	469
9.4	Nautisch-Maritime Vision: Hodanns Flug über die Nordsee	474
9.4.1	Fazit: Reflexionsradius des Nautisch-Maritimen	479
9.5	Wiedererkennen des Eigenen im Fremden: Nautische Biographien in der <i>Ästhetik des Widerstands</i> als Seinsalternativen	481
9.6	Garcia Lorcas Barke: Schifffahrt der Gruppe als Reflexion- und Erinnerungsmoment des Romans	485
9.7	Exkurs: Korrespondierende Bildlichkeit des Nautischen als poetische Umsetzung des Universellen	486
9.8	Polyvalenz des Meeres. Die <i>Ästhetik des Widerstands</i> als Universalroman	488
9.8.1	Maritimer Fruchtgarten: Der Apfelsinenbaum als <i>pars pro toto</i> für die Entwicklung des Menschen	490
9.8.2	Erweiterung des Weltbewusstseins. Die Idee der Gesamtkunst	495

9.9	Die Iberische Halbinsel und der Wandel im Weltbild vom „agraren zum maritimen Denken“	500
9.10	Das nautische Wissen und die hanseatische Prägung des Ich-Erzählers	503
9.10.1	Das maritime Denken des Ich-Erzählers: Parallelen der Weltgeschichte mit den Bremer Wahrnehmungsbildern.....	506
9.10.2	Kosmopolitisches Bild der Seefahrt. Koinzidenz des Regionalen mit dem Globalen: Hafenmole und Überseemuseum	512
9.11	Der Bremer Matrosenaufstand. Die Geschichte des Vaters als Teil der universellen Geschichte.....	519
9.11.1	Perspektivenwechsel und artistische Konstruktion.....	519
9.11.2	Körperbilder und der heraldische Aspekt des Nautischen	522
9.11.3	Wiederholung der Geschichte als ungleicher Kampf und die verlorenen Generationen	527
9.12	Mythos und Maritimes: Meerungötum und Medusa-Antlitz.....	529
9.12.1	Weltneugier des Seefahrers: Herakles als nautischer „Fürsprecher des Handelns“.....	533
9.12.2	Dichotomie: Die Weltneugier auf dem Galeeren-Deck und die Gebundenheit auf den Ruderbänken	538
9.12.3	Der Herakles-Mythos als ein Ästhetik des Widerstands und die Übertragung einer Übertragung	542
9.13	Sinnbild der Niederlage: Die Schiffspassage des Ich-Erzählers nach Marseille. Nautischer Augiasstall	547
9.14	Die Transporterfahrung als Ankündigungszeichen einer Mobilität des Schreckens.....	552
9.14.1	Der Schiffbruch als Kriegsfolge. Mobilität als Leiderfahrung der Usurpatoren und der „Überfallnen“.....	556
9.14.2	Das Wandern über die Meere als Massenflucht: Tränenmeer der Verzweiflung. Okkupation als Flutwelle.....	559
9.14.3	Ankündigungszeichen von Deportation und Elimination. Géricaults <i>Floß der Medusa</i> als Sinnbild der Vernichtung	563
10	Maritime und nautische Spuren in der <i>Ästhetik des Widerstands</i>.....	576
10.1	Zugang.....	576
10.2	Das Lotte-Bischoff-Kapitel als Akt des Widerstands. Revision des Schiffbruchs	579
10.3	Auftakt der Schiffspassage als intensives Wahrnehmungsereignis	582
10.4	Atmosphäre Verdichtung und anarchische Gestimmtheit.....	584
10.5	Antizipation der Bischoff-Überfahrt: Schiffsbewegungen als Ankündigungszeichen.....	586
10.6	Vorstellung des Unvorstellbaren: Der Schiffsleib und die Enge des Raumes.....	589
10.7	Aufhebung des Zeitkontinuums. Imagination als konzentrisches Verfahren.....	593
10.7.1	Gestaltung der Bischoff-Überfahrt als Kunstwerk. Die „Ästhetik des Schreibens“.....	595
10.7.2	Erste Zusammenfassung des Bischoff-Kapitels: Tiefendimension, Erweiterung des ästhetischen Referenzsystems.....	598

10.8	Schiffsleib als Verinnerlichung der Raumerfahrung. Surrealistische Wahrnehmung	600
10.9	Revision des Schiffbruchs: Semantische Analogien: Frachter „Ferm“ und <i>Floß der Medusa</i>	601
10.10	Abstieg in die Hadeswelt. Assoziative Korrespondenzen zu den Schreckenserfahrungen des III. Bandes. Technische Details als Argwohnzeichen.....	603
10.11	Wassernähe und Tiefenbewusstes: Emotionalität, Obsessivität, Sexualität.....	606
10.12	Peter Weiss' Bild vom Menschen. Leiderfahrung und unterschiedliche Reaktionsmöglichkeiten.....	611
10.13	Maritimes und emotionale Entgrenzung: Fata-Morgana und das Naturschöne.....	614
10.13.1	Nautisch-maritime Kompilation als „Erscheinung im Medium einer Naturimpression“. Todesnähe	618
10.13.2	Ästhetische Analogie: Naturschauspiel des Midommars und der Pico de Teyde auf der Fahrt der „Medusa“.....	621
10.13.3	Das Naturschöne als Einlass für Tiefenbewusstes.....	625
10.13.4	Positionen des Unbewussten: „Eröffnungen der inneren Welt“. Das Psychische des Menschen.	630
10.13.5	Zusammenfassung	633
10.14	Radikalisierung des Schiffbruchs an Land. Extremerfahrung der Wüste als Vorstellungsgehalt und <i>horror vacui</i>	634
10.15	Exkurs: Erweiterung der Floß-Metapher. Die Prämisse des Auslassens. Ästhetische Konzentration und Weiss' Emphatische Auswahl.	638
10.16	„Fortsetzung der Qualen an Land“. Wüstenerfahrung als Antizipation der Vertreibungsszenen im III. Band der <i>Ästhetik des Widerstands</i>	644
10.17	Ereitertes Interesse an Géricault: <i>Scène du Déluge</i> . Wideraufnahme des Schiffbruchs. 1. Kontakt	654
10.18	Exkurs: Peter Weiss' invasives Verfahren. Extensivierung der Schreckenbilder. Géricaults persönlicher Schiffbruch	657
10.18.1	Grenzzustand und Enigmatisierung des Künstlers. Körperbilder.....	660
10.18.2	Emanzipatorischer Schritt des Protagonisten zugunsten der Ausdrucks-Analysen	663
10.19	Pariser Morgue. Ästhetische Differenz und Fusion mit dem Kupferstecher: Meryon und Géricault.....	665
10.19.1	Anatomisches Interesse. Sezrierische Körpervorgänge. „Vertiefung des Realen“.....	668
10.20	Exkurs: Der Elbtunnel als submarines apokryphes Ankündigungszeichen des Schreckens. Pogrom als Initiation der Schreckenserfahrung.....	670
10.21	Erweiterung des Pogrombildes. Assoziative Verknüpfung mit dem <i>Floß der Medusa</i> als Raum-Chiffre des Schreckens.....	679
10.22	Ankunft in Schweden. Wiederbegegnung mit Géricault: Meryons <i>Morgue</i> und die Korrespondenzen zur Hinrichtungsstätte Plötzensee	685
10.22.1	Wassernähe. Todesnähe	689
10.22.2	Argwohnbilder: Feuchtes Milieu und Menschenschlachtung.....	690

10.22.3	Merkwürdige Verrichtungen in Wassernähe. Feuerzeichen.....	693
10.22.4	Geruch	695
10.22.5	Hautläsionen. Blessuren	698
10.22.6	Fazit: Fortschreitende Sensibilisierung für eine Ästhetik des Widerstands und für das „Studium des Definitiven“	699
10.23	Antizipation der Guillotininierung von Plötzensee: Géricaults Bildnis von den <i>Abgeschlagenen Köpfen</i>	702
10.23.1	Seinsalternativen. Todesarten	704
10.23.2	Künstlerischer Reflex auf das <i>Floß der Medusa</i> :	706
10.23.3	Der zerschundene Leib. Körperfragmente. Übertragung der Bildgehalte auf die Hinrichtungsszene von Plötzensee	708
10.23.4	Gesicht und Mund. Einschränkung der Körperfunktionen	709
10.23.5	Vivisektion. Sezrierische Prozesse	710
10.24	Sintflutbilder: Géricault <i>versus</i> Poussin: Zu einer ästhetischen Differenz. Emphatisierung der Schiffbruchfigur.....	716
10.24.1	Psychologie der äußersten Möglichkeit. Seelische Erscheinung	722
10.24.2	Sprachliche Organisation der ästhetischen Differenz.....	724
10.24.3	Fazit: Erweiterung der metaphorischen Potenz des Schiffbruchs. Rehabilitierung des Künstlers Géricault	727
	Epilog	737

Einleitung

„Für den Unfreien gab es immer nur das, was unmittelbar vor ihm war, und sein ganzes Mühen hatte sich zu verbrauchen, um damit fertig zu werden. Für den Freien gab es ständig die Spannung des Neuen, er zeichnete Küstenlinien und geographische Formationen auf, ermittelte Schifffahrtsrouten, Fundstellen ... Austauschmöglichkeiten.“ (AdW, I, S. 40)

1.

Hier wird die Imaginationsleistung eines gesamten Werks betrachtet, dessen Autor zu den begabtesten und nachdenklichsten eines Landes zählt, das er selbst nur in seiner Kindheit und Jugend bewohnt hat: Peter Weiss. In Schweden hat er eine Flaschenpost ausgeworfen, deren Inhalt, als sie im Land seiner Herkunft strandete und entrollt wurde, die wenigsten etwas abgewingen konnten. Dabei kam der Roman als Abgesang auf die Schönheit, die der jähe Abgrund einer Zeiterfahrung verschluckt hatte, „Die Schönheit der Verurteilten so groß, daß kein Unbetroffener sich damit messen könnte“¹ und die Schönheit der alten Städte, „... die Doppeltürme des Doms, den schiefen Turm der Liefrauenkirche, die übereinandergestülpten Kuppeln auf dem hohen eckigen Ansgarturm, die runde Turmspitze von Stephani ...“², die „genieteten Brückengewölbe mit ihrem dichten Kreuzwerk von Balken“³, die in Schutt und Asche gelegt wurde und unwiederbringlich verloren war. Was blieb, war allein die Schönheit der Sprache, die an die Menschen, die Straßenzüge, durch die sie gegangen waren, erinnern konnte und an die Zeit, in der sie versuchten, zu widerstehen.

Die Ästhetik des Widerstands ist nicht nur in der Fülle der darin auftauchenden Gegenstände, der Gedanken und der in ihnen verabredeten Zeit einer der umfangreichsten Romane, er verkörpert trotz seines geradezu spröden, schmucklosen Auftritts, als fast absatzlose Textur, ein Sprachempfinden, das nie wieder in diesem Ton und in dieser Tiefe an einem anderen literarischen Ort zu vernehmen war – und für dieses Land mit großer Wahrscheinlichkeit das letzte Prosarelief dieser Prägung darstellt: Einmalig in seinem Reflexionsvermögen, einsam in seinem Geheimnischarakter und – einzigartig in seiner verschwenderischen Ästhetik. Der Roman einer Vollendung; der Roman einer ernsten, von Trauer und Abschied gefüllten Melancholie. Und ein letztes ist hinzuzufügen: Fast unerträglich in dem dort vorgetragenen Schmerz und Schrecken. Von Wort zu Wort, von Satz zu Satz, von Seite zu Seite – endlich: von Kapitel zu Kapitel – und dann schließlich: von Band zu Band, trägt die nie gehörte Sprache, tragen die nie gehörten Sätze weiter und eröffnen nicht nur

¹ Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980, Frankfurt/M., 1981, S. 820 (Nb.)

² Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Dritter Band (Prosa 3), Frankfurt/M., 1991, I S. 104 (AdW)

³ AdW, I, S. 101

nie gehörte Sprache, tragen die nie gehörten Sätze weiter und eröffnen nicht nur ein Werk: Sie zeigen – mit der Wucht eines überbordenden Phantasmas – die Welt in allen Schattierungen und legt Zeugnis ab von einer großen Utopie und einer großen Hoffnung, von der sein Autor getragen und beseelt blieb und der er – trotz allem – das Wort gab:

„... überaus verwundbar in der Blöße, und wieder entrückt in olympischer Kühle, unbezwänglich erscheinend ... grimassierend in Schmerz und Verzweiflung ... handeln in höherem Auftrag, träumend, reglos ... stumm in unhörbarem Dröhnen ... erschauernd, ausharrend, wartend auf ein Erwachen, in fortwährendem Dulden und fortwährender Auflehnung, in unerhörter Wucht, und in äußerster Anspannung, die Bedrohung zu bezwingen, die Entscheidung hervorzurufen.“ (ÄdW, I, S. 8)

Dem Werk und vor allem dem Roman, die diese Zeilen zum Auftakt haben, widmet sich die vorliegende Studie. Im Motiv der Nautik und des Maritimen versucht sie, einen Zugang zur Ästhetik von Peter Weiss zu finden und mit einem hermeneutischen Verfahren in die Tiefe dieser beschriebenen Sprache und zum Reichtum der poetischen Mittel vorzudringen. Dabei bleiben ihre Rätselstruktur und das Nicht-Erklärbare unangetastet, die den Urgrund jeder Phantasie bilden.

Aus einer kleinen, vor vielen Jahren gemachten Entdeckung – dass die frühe Prosa von Peter Weiss bevorzugt das Meer aufsucht und den Schiffbruch als imaginäres Ereignis kennt – ist mit der ersten Lektüre der *Ästhetik des Widerstands* eine Entdeckung angestiftet worden, die den eingangs zitierten Schifffahrtsrouten gefolgt ist. Das universelle und bei Peter Weiss poetisch so vielseitig auftretende nautisch-maritime Motiv und das enorm hohe Reflexionsniveau, mit dem der Schlussroman *da capo al fine* ausgestattet ist, erklären nur zum Teil den Umfang dieser Untersuchung. Bei aller gebotenen wissenschaftlichen Strenge, liegt sie zugegebenermaßen in der Affinität begründet, die sein Autor selbst für das Nautisch-Maritime hegt und in der ungebrochenen Bewunderung, die er dem Werk, vor allem der Sprache von Peter Weiss entgegenbringt.

2.

Im nautisch-maresken Milieu hatte Weiss bereits sein gesamtes Frühwerk verortet und damit einen phantastisch-surrealen Raum betreten, der die Disparität poetischer Bilder überhaupt erst ermöglichte. In der Umgebung des Meeres und zumeist in der Gestalt Schiffbrüchiger⁴ oder aber als Figuren, die sich ins Meer stürzen wollen und sich ausschließlich am Strand aufhalten können, reichert der Autor vor allem tiefenpsychoanalytisch fundierte Wahrnehmungsgegenstände an, intrauterine Phantasien sowie Vorstellungen von sadistisch geprägten Körperwelten⁵. Insbesondere die schwedischsprachige Prosa *Von Insel zu Insel*

⁴ Vgl. Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, Opladen, 1994, S. 232: „Der Ich-Erzähler befindet sich am Strand unter Menschen ... und erlebt oder imaginiert einen Schiffbruch. Niemand hilft. Die Ertrinkenden werden ihm zu einem Symbol für alle, die ausgegrenzt sind, und zu denen er sich als Flüchtling selbst zählt.“

⁵ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss schwedischsprachige Prosa. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992, S. 18/19: „Merkwürdig und in Weiss' Werk einmalig ist der Symbolwert, der Naturelementen zukommt. In vielen Gedichten nehmen Meer, Strand, Himmel, Wolken eine zentrale Stellung ein (...) „Von Insel zu Insel“ beginnt mit einer Beschreibung der Geburt. Das Thema der Geburt erscheint mehrmals in „Von Insel zu Insel“, oft metaphorisch und in engem

und *Das Duell* oder *Der Fremde* haben das Meer und die Küstenlandschaft sowie das damit verbundene nautische Umfeld von Schiff und Hafen⁶ in ihrem Bedeutungsgehalt aufgeladen und mit einer verrätselten Tiefenstruktur ausgestattet, die sich nicht zuletzt aus einer metaphorischen Provenienz⁷ ergibt. Die *Ästhetik des Widerstands* profitiert nachweisbar von diesem poetologischen Mehrwert der nautisch-maritimen *Topoi*, die in Weiss' eigener Vorstellungswelt ohnehin konnotiert sind und mit seiner biografischen Prägung zusammenhängen, wie sie emphatisch in der Erzählung *Abschied von den Eltern* entwickelt worden sind. Neben den beiden großen nautischen *Tableaux* vom *Floß der Medusa* und der „*Undercover-Mission*“⁸, der Überfahrt der Widerstandskämpferin Lotte Bischoff, im Schiffsponton versteckt, ist die *Ästhetik des Widerstands* mit zahlreichen maritimen Verweisen ausgestattet, die den Roman, bei aller geographischen Genauigkeit und Authentizität der Orte, in eine dichterisch präfigurierte Landschaft versetzen.

Weiss' Werk ist von einer solch diagnostischer Tiefenschärfe, dass die Aporie des Ästhetischen, ob hier ein konkretes dichterisches Kalkül betrieben und eine Systematik eingehalten wird, oder aber sich das imaginative Prinzip hier Geltung verschafft, eben jene stupende und autonome Phantasieleistung, die Kunst⁹ ausmacht und die - bei aller Interpretation - im Unbewussten und Enigmatischen zu verbleiben hat. Angesichts der großen Dichtkunst, die sich über dergestalt aufgezeigte Analogiebildungen und mit einer seismographischen Spurensuche nachweisen lässt, ist diese Frage unerheblich.

Die hier vertretene Grundannahme ist von der metaphorischen Inanspruchnahme des Maritimen und des Nautischen überzeugt und weist diese als eine kohärente und scheinbar unerschöpfliche Ästhetik bei Peter Weiss nach. Mit dem *Non-Plus-Ultra* der Schiffbruchbilder und der Schilderung von Géricaults *Floß der Medusa* als ein in der *Ästhetik des Widerstands* superb vorgetragener Kunstessay erreicht diese originäre Metaphorik in Weiss' *Oeuvre* zwei-

Zusammenhang mit dem Motiv des Todes, und auch der Verwandlung, der Neugeburt. Im letzten Stück des Bandes wird der Tod als Rückkehr zum Mutterschoß, zu einer labyrinthischen Grotte dargestellt, was die Vermutung nahelegt, daß das erste Stück als ein Bild des neugeborenen Menschen zu verstehen ist.“

⁶ Vgl. Peter Weiss: *Der Fremde*. In: Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Dritter Band (Prosa 1), Frankfurt/M., S. 152: „Und im Hafen drängten sich Körper weit aus den engen Bullaugen der einlaufenden Schiffe, die nackte Haut glänzend vom Öl der Maschinen. Während in den Kabinen die zerknitterten Laken in große Säcke gestopft werden, senkten sich schon Greifzangen tief in die schwangeren Laderäume und zur höchsten Höhe des Mastes steigt ein kleiner hellblauer Wimpel.“ (*Der Fremde*)

⁷ Vgl. Rainer Gruenter: *Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik*. In: Tradition und Ursprünglichkeit (= Akten des III. Internationalen Germanistik-Kongresses 1965 in Amsterdam) Hrsg. W. Kohlschmidt/H. Meyer, Bern, München, 1966, S. 87: „Das Meer ist zwar Ort der Gefahr ... aber das Meer ist hier zugleich auch der Ort der Freiheit, ist als solcher Ziel des Aufbruchs, hat alle Wünsche des Ankommens durch den unstillbaren Genuß des Überraschenden, des immer Wechselnden, des Unvorhergesehenen ersetzt. Nicht mehr die Sicherheit des Hafens, der dem von der *partie infâme* Geflohenen den Frieden einer ewigen Heimat spendet, sondern die Unsicherheit des Meeres, welcher die Sensation des Unbekannten, des *Inconnu* verspricht und beschert, ist der Antrieb des Reisens. Das Meer, so kann man sagen, hat hier in einer romantischen Umwertung der Werte die Bedeutung des Hafens gewonnen.“

⁸ Alexander Honold: *Deutschlandflug: Der fremde Blick des Peter Weiss*. In: Jost Hermand/Marc Silberman (Hrsg.): *Rethinking Peter Weiss*, a.a.O., S. 49

⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 853: „Wie Kunst mit meinem ganzen Leben verflochten ist zurückgehn bis in die Anfänge ins pränatale Dasein mein Großvater der Getreidehändler sein Singsang der wandernde Jude Märchenerzähler Epos in allem eine Bedeutung sehn was den Wert eines Kunstwerks ausmacht das Mitschwingen das innere Material Ablagerungen Schichten“.

fellos ihren eigenen Zenit. Im Schatten dieses hoch-potenten Bildes, das seiner Evokation wegen in den Roman implementiert wird, drohen indes die zahlreichen Anspielungen aus dem Umfeld des Schiffes und des Meeres sprichwörtlich unterzugehen. Auch wenn die vorliegende Untersuchung den Wunsch hat, die nautisch-maritime Metaphorik bei Peter Weiss möglichst vollständig zu erfassen und sich dabei ausschließlich auf die Poetik, also das ästhetische Material konzentriert, so ist genau dieses wegen der jeweils neu auftauchenden Korrespondenzen und Facetten in Gänze nicht zu erschließen. Selbst das ehrgeizigste Interpretationsvorhaben der *Ästhetik des Widerstands* gegenüber gelangt an seine hermeneutischen Grenzen; sich diesen aber zu nähern, ist Grund genug für die Beschäftigung mit diesem einzigartigen Werkkosmos¹⁰ und heißt *a priori*, die Grenzen des Ästhetischen anzuerkennen, die mit Peter Weiss' Literatur verbunden bleiben werden.

3.

Insbesondere das Prosawerk von Peter Weiss ist geradezu umstellt von plakativen Begrifflichkeiten wie „Multiperspektivität“, „surrealistische“ oder „filmische“ Schreibweisen. Oftmals werden diese *Termini* verbunden mit Avantgardekonzekten und -theorien bzw. einem latenten Bemühen, den Autor in einen frühen und späten, vor allem aber in einen politisch auftretenden einzuteilen sowie seine Provenienz als Maler gegen den späteren Sprach-Ästhetiker auftreten zu lassen. Eine hermeneutische Sprachanalyse dieser intensiven, sich immer wieder neu darstellenden Ästhetik, ihrer Referenzen innerhalb des Textes und der Reflexe auf das Gesamtwerk scheint in der literaturwissenschaftlichen Rezeption nicht opportun zu sein. Das verwundert umso mehr, weil dem Werk respektive der *Ästhetik des Widerstands* und seinem Autor mittlerweile *unisono* die Kapazität zugesprochen wird, die ihr aus der zeitgenössischen literarkritischen Bewertung nahezu gänzlich abgesprochen wurde. Die zu beobachtende Affirmation wendet sich jedoch kaum dem Sprachmaterial zu und klammert so die Autonomie des Ästhetischen aus. Diese allein müsste die Aufmerksamkeit auf das Phantasiekonstrukt, den Roman lenken. Stattdessen führt die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Peter Weiss immer noch zu gesellschaftspolitischen oder zeithistorischen Verortungen, die *per se* das verrätselte Kunstwerk nivellieren. Der Schrecken, von dem der Roman unentwegt berichtet, ist bei aller zeithistorischen Verifikation an die faschistische Gewaltherrschaft, ein über das Jahrhundert und die Epoche hinausweisendes, literarästhetisches Verfahren von Sprache. Dieser allein fühlt sich die vorgelegte Arbeit verpflichtet und trennt sich von allen Fragestellungen und Zuschreibungen, die sich nicht über das Werk und die über die semantischen Zeichen organisierte Ästhetik nachweisen lassen. Damit verwahrt sich die Studie vor jeder politischen Deutung, vor allem der Annahme, dass „Wirklichkeit“ in der Prosa von Peter Weiss gespiegelt würde, oder dass sich dort ein Ich entfalte, das mit dem Autor identisch sei. Einzig in der ausführlichen Betrachtung

¹⁰ Vgl. Alfred Andersch: Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe bei Peter Weiss. In: (ders.): Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze, Zürich, 1977, a.a.O., S. 143: „Über ein Buch wie dieses kann es nur vorläufige Nachrichten geben. Man hat es gelesen, gleich wird man es wieder lesen. Man weiß, daß man den zweihundert Stellen, die man sich bereits angestrichen hat, weitere hinzufügen wird. Man blättert zurück, betrachtet das merkwürdige Wort, welches unter dem Titel steht: Roman.“

tung der literarische Ortschaft Bremen, wie sie seit *Abschied von den Eltern* enigmatisch geschildert wird und in der *Ästhetik des Widerstands* das versteckte Zentrum eines poetologischen Erfahrungswissens bildet, kommen sich Autor und Protagonist ‚gefährlich nahe‘.

KAPITEL 1

In der *Ästhetik des Widerstands* lässt Peter Weiss ein Jahrhundertbild auftauchen: Es ist Géricaults *Floß der Medusa*. Weiss entwickelt daraus einen bravourösen Essay und erzählerischen Höhepunkt nicht nur seines Romans, sondern seines dichterischen Vermögens überhaupt. Indem sich der Autor im II. Band von den anderen Ereignisbildern verabschiedet und Géricaults Ereignisbild wieder aufnimmt, betont er die Relevanz dieses Gemäldes für seine gesamte Romankonzeption. Weiss überträgt durch das *Floß der Medusa* nicht nur zwei eminente ästhetische Kategorien auf seinen Text, den "verdichtenden Augenblick"¹¹ und die "Evidenz des Schreckens"¹², sondern zitiert eine der gewaltigsten Metaphern, die sich mit dem Auftauchen des Bildes - als die Brigadisten im Spanischen Bürgerkrieg scheitern - sprichwörtlich in das Buch einschreibt. Gemeint ist die Metapher des SCHIFFBRUCHS. Die damit verbundene ästhetische Transferleistung ist bislang von der Peter-Weiss-Forschung übersehen worden. In Géricaults weltberühmtem 'Menschenfloß' findet Weiss den Superlativ der maritimen Ereignisbilder: Der SCHIFFBRUCH ist derart radikalisiert, dass er aus dem Bild verschwindet und mit der räumlichen Verdichtung auf das FLOß zum hypostatischen Zeichen wird. Weiss' seit jeher geprägter Blick für Körperlichkeit, dessen Wahrnehmung im "Leitmotiv des Schreckens"¹³ steht, implementiert damit ein binäres metaphorisches System für die *Ästhetik des Widerstands*: Die EREIGNIS-METAPHER SCHIFFBRUCH im Verbund mit der RAUM-CHIFFRE FLOß.

Der von seinem Autor als Universalie konzipierte Roman, der den immergleichen Kampf des Menschen gegen die Unterdrückung und die ewig wiederkehrende Fremdbestimmung und Gewalt¹⁴ aufzeigen möchte, findet in der Universalmetapher SCHIFFBRUCH eine parabolische Entsprechung, die als verdichtete Zeiterfahrung durch das FLOß potenziert wird und als Sinnbild der Zwangsgemeinschaft auftritt. Die Schrecken des Jahrhunderts, die Exzesse, Pogrome¹⁵ und der Wahn "zum Preis von Millionen Toten"¹⁶, den Peter Weiss im III. Band, dem 'Hades-Band' seines Romans, ausspricht, ist im Terrorbezirk des FLOßES angezeigt. Weiss, dessen dichterisches Interesse dem Unsagbaren gilt, schafft mit Géricaults *Floß der Medusa* eine bildhafte Annäherung an das *horribile dictu*, wie es vor allem das Plöt-

¹¹ Vgl. Rainer Koch: Das angestrebte Beharren auf Gesinnungs- Kompromissen und die heimliche Hoffnung des Peter Weiss. In: (Peter Weiss Jahrbuch) PWJbB 2, Opladen, 1993, S. 101

¹² Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 158

¹³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Nach der Natur. über Politik und Ästhetik, München, 1988, S. 22

¹⁴ Vgl. ÄdW, III, S. 263: "Was wir überwunden glaubten- würde uns noch einmal entsetzen, die Entmündigung, deren Exzesse über viele von uns hingegangen waren, würde aufs neue triumphieren ..."

¹⁵ Vgl. ÄdW, III, S. 76: "... ich hörte nur ein Geschrei und Jammern, Menschen eilten vorbei, es klirrte, als wären Scheiben zertrümmert worden, die Menge trieb eine Frau vor sich her, man hatte ihr ein Schild um den Hals gehängt, mit der Aufschrift Jidd, in jüdischen Lettern..."

¹⁶ ÄdW, III, S. 135

zensee-Kapitel und das Sterben der Mutter des Protagonisten betreffen. Der hochpotenten Ereignismetapher Schiffbruch wird im ersten, essayistisch verfassten Kapitel die Relevanz zugesprochen und die das Thema reflektierenden Beiträge von Hans Blumenberg, Rainer Grunter oder Alain Corbin vorgestellt. Enthalten ist in diesem Kapitel eine Abhandlung zum *Floß der Medusa*, um den Leser in die Besonderheiten des Bildes einzuführen. Der *Introitus* der Studie umkreist die EREIGNIS-METAPHER DES SCHIFFBRUCHS und versucht ihren besonderen Status und die vielseitige Verwendungsmöglichkeit in Weiss' Prosa nachzuweisen. Hier sind frühe und späte Textbeispiele verwendet, um zu demonstrieren, dass der Autor von der METAPHER SCHIFFBRUCH als poetologische Figur überzeugt ist. Mit der allegorischen Inanspruchnahme des Schiffbruchbildes vom *Floß der Medusa* durch den Überlebensbericht aus Auschwitz von Paul Steinberg, *Chronik aus einer dunklen Welt*, endet das Kapitel. Er ist der literarische Gewährstext, in dem der Autor die Kategorien der KÖRPERLICHKEIT, des ENGEN RAUMES, der ZWANGSGEMEINSCHAFT, der SCHON-TOTEN und NOCH-LEBENDEN, wie sie das Lager ausgezeichnet haben, mit Géricaults Marinebild verbindet.

KAPITEL 2

Die Dissertation ist von einer grundsätzlichen Überzeugung geprägt: Das immense Reflektionsniveau, von dem stellvertretend die so genannte Géricaultpassage (die literarische Darstellung des Bildes, des Malers und seines Schaffensprozesses sowie eines Überlebensberichts von 1816) in der *Ästhetik des Widerstands* zeugt, ist das ästhetisch herangereifte Ergebnis eines langen, mühseligen Weges seines Autors und wäre ohne die Grundlagen des Frühwerks - und dazu zählen neben den frühen, wenig beachteten Prosastücken die eigenen malerischen Umsetzungen - nicht zu leisten gewesen. In diesem Kapitel wird nachgewiesen, dass das FLOß und der SCHIFFBRUCH als universelle Motive des Schreckens und als ästhetische Präfigurationen bereits beim jungen Weiss vorliegen, die in der späteren Hinwendung zum Schreckensbild *Das Floß der Medusa* die Wahrnehmungs- und Herangehensweise des Autors nachhaltig beeinflussen. Mehr noch, dass Peter Weiss im Géricault-Essay und in der Seereise Lotte Bischoffs, dem zweiten nautisch-maritimen Höhepunkt des Romans, die Synchronizität und Halluzinatorik der zumeist in schwedisch geschriebenen Prosa gezielt wieder belebt. Das zweite Kapitel begibt sich explizit auf die biographische Spurensuche: Initiationspunkt und der literarische Austragungsort der nautisch-maritimen Ästhetik ist die Hafenstadt Bremen, wie sie sich dem heranwachsenden Künstler Peter Weiss dargestellt hat und wie sie als Wahrnehmungsrefugium während der Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* aufersteht:

„ ... und wenn dies in seltenen Augenblicken doch einmal geschieht, so rufen sie einen Schock des Wiedererkennens hervor, der einer Neugeburt gleichkommt. Diese Spiegelungen stammen aus der Stadt Bremen, so wie diese sich dem Drei- oder Vierjährigen zeigte, vor ei-

nem halben Jahrhundert, einer Stadt, die heute nur noch in winzigen Bruchstücken vorhanden ist ...“¹⁷

Die Selbstverständlichkeit, souverän nautische Vorgängigkeiten beschreiben zu können und sie in das Zentrum der Wahrnehmung zu stellen, ein Vorgang, der die gesamte *Ästhetik des Widerstands* begleitet, hängt ursächlich damit zusammen, dass Schiffe, ihre Takelage, die Betriebsamkeit der Hafengegenden, dem genuine Wahrnehmungsfundus des Künstlers Peter Weiss entstammen und produktiv mit dem *Floß der Medusa* zusammentreffen. Die für Weiss' Wort-Bilder bedeutsame Herkunft aus den eigenen malerischen Versuchen wird erstmalig mit diesem zusammen zur Darstellung gebracht und aufgezeigt, wie bedeutsam etwa die eigenen Schiffbruchcollagen für die literarischen Evokationen in der *Ästhetik des Widerstands* sind und wie noch die Anschauungskategorien des Knaben aus *Abschied von den Eltern* den jugendlichen Ich-Erzähler des Schlussromans beeinflussen.

KAPITEL 3 UND 4

Vor allem geht es bei den ausgewählten Texten *Von Insel zu Insel* und *Das Duell* um die Analyse des Sprachmaterials, um die poetische Etablierung des nautisch-maritimen Motivs in Peter Weiss' Prosa nachzuweisen. Das führt stellenweise zu einer genauen Sprachanalyse der Wortfiguren, die oftmals ein Detail genau perspektivisiert und den Leser kurzfristig zu einem Exkurs führt oder ein vorläufiges Fazit festhält. Zudem ist die *Ästhetik des Widerstands* immer als (argumentativer) Ausgangsort der frühen Prosawerke präsent. Das heißt, der Autor verwendet den Schlussroman als einen heuristischen Fluchtpunkt und weist damit basale Vorstellungsgehalte und Imaginationsfiguren nach, die in den zumeist noch schwedischsprachigen Erzählungen vorliegen und schließlich vom Autor substantiell weiterentwickelt werden. In den zahlreichen Abhandlungen zu Peter Weiss' Werk ist eine textimmanente Sprachanalyse kaum erfolgt. Insofern wird hier ein Interpretationsverfahren vorgestellt, das stets Weiss' sprachliches Konstruktionsvermögen und seine Fiktionalisierungsleistung herausstellt und den frühen sowie den späten Weiss in einer Synthese zusammenbringt. Die KAPITEL 3 UND 4 sind deutlich psychoanalytisch ausgerichtet, wollen aber gleichzeitig begründen, was das eigentlich Surrealistische an Peter Weiss' Texten ist und worin er sich von den Surrealisten unterscheidet. Die nautische Emblematisierung, besonders der Topos des Meeres, der in seiner Prosa durchgängig eine große Bedeutung hat und in der Schiffspassage Lotte Bischoffs in der *Ästhetik des Widerstands* kulminiert, ist besonders geeignet, diesen Nachweis zu erbringen. Hier steht also weniger der nautische Gegenstand im Vordergrund, als vielmehr die maritime Umgebung des Meeres als topische Ausgangserfahrung. In den frühen Prosastücken, vornehmlich *Das Duell* und *Von Insel zu Insel* zeigt sich, wie sehr Weiss auf psychoanalytische Bilder rekurriert und diese in einem subtilen, surrealistischen Verfahren anreichert. Das Meer ist in den frühen Arbeiten halluzinativer Ort der Regression. In diesem Zusammenhang taucht eine wichtige, bislang unerkannte poetologische Imaginationsfigur auf: Das Geburtstrauma, ein imaginärer Bereich, den

¹⁷ Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*. In: Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Zweiter Band (Prosa 2), Frankfurt/M., 1991, S. 496 (*Rekonvaleszenz*)

Weiss bis zur *Ästhetik des Widerstands* nicht mehr verlässt. In *Von Insel zu Insel* ist diese tiefenpsychoanalytische Größe mit dem Schiffbruch kompatibel und verschafft der Metapher damit eine innovative Konnotation. Gemeint ist mit dem Geburtstrauma die Vorstellung einer im Tiefenbewusstsein verankerten, psychisch (lebenslang) wirksamen Läsion und einer damit verbundenen Regression: Der Wunsch nach einer Rückkehr in die intrauterine Mutter-Leiblichkeit. Für Peter Weiss' Figuren gilt die Schiffbrüchigkeit als Lebensverwundung, die mit dem Geburtssturz ausgelöst ist. *Das Duell* macht diesen Zusammenhang deutlich. Otto Ranks Theorem DAS TRAUMA DER GEBURT (1924) wird anlässlich des *Inseltextes* näher besprochen und wird hier für die Peter-Weiss-Forschung erstmalig nutzbar gemacht.

KAPITEL 5 UND 6

Die beiden Kapitel fokussieren ein Prosamosaik aus *Von Insel zu Insel* bzw. eine Textepisode aus den beiden Autobiographien *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*, in denen Weiss die METAPHER DES FLOßES als Schreckensbezirk einsetzt. Wie der Autor Peter Weiss in Géricaults *Floß der Medusa* ein metaphorisches Zeichensystem für den (epochalen) Schrecken findet und sämtliche Katastrophenbilder des Romans daraufhin zurückzulesen sind, so ist mit seinem literarischen Debüt des FLOßES ein Wort-Bild kreiert, das die psychoanalytisch bedeutsame infantile Angst vertritt. Die spätere Charakterisierung des angstvollen Traums des französischen Malers, mit dem dieser sich auf das Schreckenplateau des Floßes hinein halluziniert und dabei seiner Kindheitstraumata gewahr wird, hat in dieser archaisch geprägten Szene aus Weiss' Prosa seinen imaginären Ursprung. Das betrifft nicht nur den Topos des FLOßES und den daran gebundenen subjektivistischen Anteil, die Wahnwelt Géricaults, sondern bezieht sich auch auf die literarästhetische Verfertigung. Die Kopplung verschiedener ‚Abbildrealitäten‘, die Wahrnehmungserweiterung und vor allem der plötzliche Perspektivenwechsel, wie ihn *Von Insel zu Insel* an dem Floßmosaik entwickelt, kommen der späteren essayistischen Kompetenz des Géricaultblocks zugute.

In der späteren Wiederaufnahme einer ähnlichen Szene, in der das FLOß als Tortur-Instrument eingesetzt ist, vor allem in *Fluchtpunkt*, entwickelt der Autor als Teil einer autobiographischen Bilanzierung ein Bekenntnismodell, das sich Rechenschaft über die eigene Disposition zum Täter verschafft. Hier werden wichtige Erkenntnisse vorformuliert, die in Weiss' letztem Roman das FLOß ALS SINNBILD DER UNTERDRÜCKUNG und des Menschen als Kämpfenden zeigt. Die eigene Geschichte wird im autobiographischen Roman *Fluchtpunkt* als der Teil der Historie verstanden. Weiss erkennt darin, wie labil, zufällig und zweifelhaft die Zugehörigkeit zu den Verfolgten und ‚Opfern‘ ist, und wie plausibel die Option, auch auf der Täterseite gestanden haben zu können, vor ihm erscheint. Selbst in die Versuchung geraten zu sein, einen anderen zu quälen, ist dem Autor Beleg genug für eine in ihm gleichermaßen angelegte Disposition zum Täter und Verfolger. Die Floßgeschichte aus *Fluchtpunkt*, die rudimentäre Bildgehalte aus *Abschied von den Eltern* erweitert, demonstriert eine nach MITSCHERLICH (1967) bei den Deutschen weitflächig fehlende Fähigkeit zur Trauer und zum kompromisslosen Eingeständnis von Schuld als eine Aufarbeitung der kollektiven Vergangenheit.

KAPITEL 7

Dieser Teil der Studie zum nautisch-maritimen Motiv begibt sich auf eine biographische Spurensuche. Stockholm, als Exilort von Peter Weiss, der der nationalsozialistischen Verfolgung entkommt, ist der Ausgangspunkt eines wichtigen Briefes, der hier als literarisches Dokument behandelt wird. Noch einmal geht es dabei um die Kinderstadt Bremen, wie sie hier im Fensterblick und in der Selbstvergewisserung des Ortes mit der schwedischen Umgebung koinzidiert. Bremen und Stockholm verbinden sich über die analogen Wahrnehmungsbilder des Hafens, der Bewegungen darin und der grundsätzlichen Wassernähe, wie sie die Hansestadt und die schwedische Metropole gleichermaßen auszeichnen. Diese urpersönliche Wahrnehmungserfahrung, die der junge Künstler *realiter* macht, prägt nachhaltig den späteren Protagonisten der *Ästhetik des Widerstands* oder findet subtilen Eingang in den Charakterisierungen und feingliedrigen Facetten des Romanspersonals, mit dem Peter Weiss seinen Text ausstattet. In dem Brief, den Weiss 1941 an seine beiden Freunde Robert Jungk und Herman Levin Goldschmidt schickt, äußert sich das (produktive) Spannungsverhältnis von Malen und Schreiben als ein Ringen um verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten. Zudem taucht mit dem Betreten eines neuen Landes die Psychoanalyse als Verfahren und als imaginäres ‚Neuland‘ für Peter Weiss auf. Die Initiationswirkung, die Weiss nach mehreren Analysesitzungen verspürt und seinen Adressaten mitteilt, unterstreicht die Bedeutung dieser nachhaltigen Erfahrung, die Peter Weiss im Brief mit dem Topos der *navigatio vitae* belegt. In der Dissertation taucht der Brief jedoch vornehmlich auf, um ein literärästhetisches Synchronisationsverfahren aufzuzeigen, das im Géricaultblock avanciert umgesetzt wird. Das *Floß der Medusa* durch Sprache so lebendig zu machen, ist auch eine indirekte Wiederbelebung dieser Exiljahre als nicht anerkannter Maler. Das eigene Gemälde vom Schiffbruch (DAS GROßE WELTTHEATER), das Weiss im Brief an seine Schweizer Freunde beschreibt, zeigt ein Darstellungsprinzip auf: Ein Bild wird versprachlicht und dabei mehrere Schauplätze synchronisiert. Das Dokument wird deshalb mit dem Begriff des *Missing link* belegt.

KAPITEL 8

Um die kaum übersichtbare Sekundärliteratur zu Peter Weiss respektive der *Ästhetik des Widerstands* verfügbar zu machen, die sich entweder peripher oder ausführlich zum so genannten Géricaultblock äußert, ist hier in ein *Kompendium* zusammengetragen. In ihm kommen Forschungsansätze zur Sprache, die diese Arbeit in Einzelfragen ergänzt und unterstützt haben oder von deren Ausgangspunkt sich die vorliegende Studie eklatant unterscheidet. Es sind die Beiträge aufgeführt, die im Rahmen der eignen Forschung relevant und verfügbar waren. In den gewissermaßen lexikalischen Texten werden die Ansichten des Autors oder der Autorin mit den eigenen Ansätzen verbunden oder von ihnen abgegrenzt. Die fluktuierende Darstellung zeigt in der indirekten Rede und im Zitat an, wann die Meinung des besprochenen Beitrags zur Sprache kommt. Eigene Kommentierungen oder Ergänzungen flankieren die Einträge. Der Géricaultblock hat nahezu alle Dissertationen oder wissenschaftlichen Beiträge zur *Ästhetik des Widerstands* angeregt und zu äußerst widersprüchlichen Aussagen geführt. Zumeist wird dabei eine politische Lesart betrieben, die das Bild als Allegorie auf das Scheitern der Spanischen Brigadisten sieht. Ein häufiges

Bild als Allegorie auf das Scheitern der Spanischen Brigadisten sieht. Ein häufiges Manko der meisten Beiträge ist die Paraphrasierung der Inhalte, wie sie durch den Primärtext bereits abgedeckt sind. Im Kompendium tauchen u. a. folgende Beiträge auf: HERMAND, 1984; RÜNGER, 1986; SCHULZ, 1986; MÜLLER, 1991; MEYER, 1989; OESTERLE, 1989; HOFMANN, 1990, LINDNER 1991; ERBEL, 1991, KOCH, 1993.

Von jedweder politischen Übertragung des Bildes und einer linearen Interpretation des Schiffbruchbildes als eine attraktive Erzähleinheit innerhalb des Romans verabschiedet sich die vorliegende Arbeit.

Ein Exkurs über das vielfach in der Forschung auftauchende Problem der Holocaust-Implikationen in der *Ästhetik des Widerstands* wird bewusst am Ende des Kapitels integriert, um darauf aufmerksam zu machen, dass der Roman zwar den faschistischen Schrecken reflektiert, aber keineswegs einer Realitätsreferenz an den Holocaust übernimmt. Dieser Exkurs soll gleichzeitig auf ein noch ausstehendes Forschungs-Unternehmen bei Peter Weiss aufmerksam machen, den Roman deutlicher als bislang unter der Kautel eines ästhetisch Intensiven zu lesen, das primär auf sich selbst verweist und dem Kunstwerk der Sprache verpflichtet ist.

KAPITEL 9 UND 10

Die beiden Kapitel formulieren das Herzstück dieser Arbeit und beschäftigen sich mit den Variationen des nautisch-maritimen Motivs in der *Ästhetik des Widerstands*. Den zahlreichen Hinweisen zu Géricaults *Floß der Medusa* ist entgangen, dass der über 1000-Seiten umfassende Roman durchgängig von einem Referenzsystem aus nautisch-maritimen Motiven zusammengehalten ist, die als ästhetische Reflexe auf das Schiffbruchbild zu lesen sind oder als Embleme eine von Peter Weiss ohnehin bevorzugte Poetik repräsentieren. Vielfach verlegt der Autor die Handlungen seiner Figuren in die Nähe des Wassers: Schiffsbewegungen, Flüsse, Häfen und Küstenabschnitte tauchen in regelmäßigen Abständen in den drei Bänden des Romans auf. Die meisten der nautisch-maritimen Embleme in der *Ästhetik des Widerstands* sind für die Immanenz der Wahrnehmung bedeutsam. Die Dissertation will mit der Interpretation dieser nautisch-maritimen Wahrnehmungsgegenstände nachweisen, dass der Roman von Beginn an (Spree, Museumsinsel Berlin) bis zu seinem Ende im Gefängnis von Plötzensee (Havel) einen durchgängigen Kontakt zum Wasser hält. Je mehr sich der Roman den Schreckensszenarien seines III. Bands nähert, desto mehr unterstützt das nautisch-maritime Motiv die Atmosphäre der Gefährdung und des Todes. Besonders deutlich wird der Schrecken als Modus der Wahrnehmung und die Verdichtung einer „Schmerzterminologie“¹⁸ in dem grundsätzlich beibehaltenen Chronotopos der Flusslandschaften.

Bereits mythologisch konnotierte Verweise auf das Meer und das Schiff sowie auf Sagen gestalten, die sich vorwiegend in diesem Umfeld bewegen, eröffnen die *Ästhetik des Widerstands* und legen so eine frühzeitige Spur nicht nur zum Topos des Schiffbruchs und damit

¹⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, München, 2004, S. 203

zu Géricaults *Floß der Medusa*, sondern befördern durch ihre starken Evokationen von Anfang an eine metaphorische Lesart der nautisch-maritimen Emblematis in Peter Weiss' *Opus Magnum*. Weiss ist es nicht darum bestellt, die archaischen Bilderwelten, beispielsweise die der griechischen Sagengestalten, lediglich zu restituieren und seinen Roman gleichsam mit einem ephemeren Material aufzuwerten, er will vielmehr die Phantasiekapazität ihrer Bildlichkeit für sein Projekt ausnutzen. Mit der Revitalisierung des Mythos' - vor allem an der Figur des Herakles wird das deutlich - erweitert Peter Weiss die Imaginationskapazität seines Romans und hebt eine lineare Zeiterfahrung für die *Ästhetik des Widerstands* auf. Der universelle Anspruch, den der Roman bereits mit seinem *Introitus* vor dem Pergamonfries hegt und dessen steinernes Zeugnis über das jeweilige Geschehen der erzählten Zeit hinausweist, wird bis zum Schluss-Auftritt durchgehalten. In den zahlreichen maritimen Bezügen, die diese Arbeit aufzeigt, erzeugt der Roman erst jene atmosphärische Gestimmtheit des Universalismus, dem er häufig das Wort redet.

BILDVERZEICHNIS

Um den produktiven Ursprung nachvollziehbar zu machen, ist die Dissertation mit einem BILDERVERZEICHNIS ausgestattet, mit dem Peter Weiss' visuell geprägtes Imaginationsverfahren nachvollzogen und das Bremen, wie es sich dem Autor möglicherweise dargestellt haben mag, entdeckt werden kann. Ebenso tauchen die (maritimen) Ereignisbilder auf, auf die der Roman rekurriert sowie künstlerische Darstellungen, die das Nautisch-Maritime in Peter Weiss' Werk berühren. Die wenig bekannten Collagen des Autors und seine eigenen bildnerischen Ausführungen sind hier genauso versammelt wie frühe Kinderzeichnungen des Autors, die bereits von einer genauen Beobachtungsgabe des nautischen Gegenstandes zeugen.

1

*„Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat
Und hinter sich ließ das Meer und die Stürme“, Primo Levi*

1 Der Schiffbruch als Ereignis-Metapher

1.1 Reaktionsmöglichkeiten und Perspektivisierung

Als Motiv oder Bild-Zitat ist der Schiffbruch attraktiv, geradezu extravagant und übt auf fast jeden eine außerordentliche Faszination aus. Schon der Schiffbruch vom Hörensagen¹, als bloßer Anblick mittels eines künstlerischen oder technischen Bildes², als „fast alltägliche Erfahrung ... einer entsprechend alltäglichen Berichterstattung“³, ohne dabei direkt betroffen zu sein, kann sich eines intensiven Schreckens beim Zuschauer sicher sein. Als cineastische Folie, die entsprechend aufwändig inszeniert ist, und als belletristischer Gegenstand verfügt der Schiffbruch nach wie vor über eine starke Anziehungskraft, die unvergleichlich ist und sich immer neu kreiert⁴.

¹ Vgl. Dietmar Kamper: Vom Hörensagen. Kleines Plädoyer für eine Sozio-Akustik. In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt/M., 1984, S. 113: „Denn der einzelne Mensch ist nicht Herr der Sprache; er dominiert weder den akustischen noch den sprachlichen Code. Er ist vielmehr in der Position des ‚Hörensagens‘: erst wenn er vernommen hat, kann er begreifen - und er begreift erst, was er sagt, wenn andere vernehmen.“

² Vgl. Vilhém Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1985, S. 15: „Das eben ist die Gewalt der Imagination: daß sie der durch Bilder informierten Gesellschaft erlaubt, immer neue Erfahrungen und Erlebnisse zu haben“.

³ Alain Corbin: Meereslust: Das Abendland und die Entdeckung der Küste. 1750-1840. Aus d. Französischen v. Grete Osterwald, Berlin, 1990, S. 312

⁴ Vgl. Michael Westphal: Schiffbruch mit Zuschauer. Camerons Titanic-Film verfügt über eine exklusive Untergangsmetapher. In: Bielefelder Stadtblatt, Essay, 19.03.1998: „Camerons optische Narration ermöglicht noch einmal, die Tragödie im ausgehenden Jahrhundert mit aller technischen Finesse reproduzierend, diese von Blumenberg erarbeitete Schiffbruch-Zuschauer-Konfiguration ... Was die Geschwindigkeit der Bilder, aber auch den von Walter Benjamin einmal so genannten „Assoziationsablauf“ des Kinogängers betrifft ... verläßt sich Cameron ganz auf das eindringende Wasser, das das Tempo seines Film bestimmt ... Die effektvolle Innensicht des Schiffbruchs vermittelt Cameron nicht zuletzt durch das Liebespaar, das im Laufe des Films scheinbar jeden Quadratmeter der Titanic entlanggehetzt ist. Die Außensicht des Schiffbruchs verdankt Cameron der überlieferten sternklaren Nacht ... und der überaus langlebigen Glühbirnen, die mit den prunkenden Sternen konkurrieren, den Zuschauern in den Rettungsbooten ein illuminiertes Schauspiel ohnegleichen zu ermöglichen“, vgl. Michael Westphal: Kein Schiff wird kommen. Allein die Geschichte gerät in Fahrt. Francisco Goldmanns Roman „Estebans Traum“. In: Berliner Morgenpost, Lektüre, 5. Juli 1998, ders.: „Schiff(f)fahrt. Nun mit drei f und zwei blinden Passagieren: Jan Brokkens interozeanische Romanreise. In: Der Tagesspiegel, Literatur, 4. Oktober 1998, ders.: Zeit der Schiffbrüche. Keine Spur von der „Andrea Gail“. In: Basler Magazin, Nr. 17, 2. Mai 1998

Als Topos ist er in den Rang der „absoluten Metaphern“⁵ aufgerückt und zählt unangefochten zu den ergiebigen Potenzsymbolen, die Hans Blumenberg im geologischen Terminus als „Leitfossilien einer archaischen Schicht des Prozesses der theoretischen Neugierde“⁶ bezeichnet hat. Seine vor über zwanzig Jahre verfasste Schrift liest sich ungetrübt aktuell als eine Art Konkordanz dieses Topos, dem er seine theoretische Neugier gewidmet hat und der in einer philosophischen Ergänzung – einmal vom Gegenstand affiziert – als *Diminutivum* später noch einmal auftaucht:

„Ein Schiffchen verloren inmitten hoher Wellen; darauf eine Mannschaft, die dabei ist, ihre Fracht und Habe ins Meer zu werfen – Ballast, dessen Preisgabe Schiff und Besatzung vor dem Verderben retten sollen.“⁷

Die Zusammenhänge, in denen der Schiffbruch in seiner metaphorischen Verkettung als Ausdruck tiefsten Unglücks und menschlicher Qual verwendet wird, sind extravagant wie disparat. Variantenreich, wie sich die Metapher vom Schiffbruch und ihre interpretatorischen Möglichkeiten darstellen, so bietet sich der Begriff des „Untergangsmotivs“⁸ als *Common sense* an. Im Gegensatz zu konventionellen Symbolen⁹ darf der Schiffbruch für sich behaupten, dass er alles andere als starr und unflexibel ist, im Gegenteil, einer Mobilität nicht entbehrt: „Das sinkende Schiff ... eröffnet viele Möglichkeiten einer systematischen Annäherung, die den Betrachter sein eigenes Schicksal inniger empfinden lassen.“¹⁰

Dem Vorstellungsbereich sind dabei keinerlei Grenzen gesetzt¹¹. Grauen, Faszination, Voyeurismus, Mitleid oder gar angenehme Affekte bestimmen die Reaktionen und ästhetischen Empfindungen beim Betrachten eines epochalen Topos in der bildnerischen Kunst¹², der *nauffrage*:

„Nicht darin besteht freilich die Annehmlichkeit, die dem Anblick zugeschrieben wird, daß ein Anderer Qual erleidet, sondern im Genuß des eigenen unbetroffenen Standorts.“¹³

⁵ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt/M., S. 77

⁶ ebd., S. 7

⁷ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, Frankfurt/M., 1987, S. 45

⁸ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, Frankfurt/M., 1983, S. 280

⁹ Vgl. P.J. Saher: Symbole. Die magische Geheimsprache der Poesie, Ratingen, 1968, S. 29: „Wir haben uns schon zu eigen gemacht, daß das Symbol Erkenntnismittel gerade für dasjenige ist, was anders nicht erkannt werden kann: für Transzendentes, das sowohl im Sein wie im Erkennen vom Menschen unabhängig ist. Will es vom Menschen erkannt werden, muß es auf den Menschen einwirken ...“

¹⁰ Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 302

¹¹ Vgl. Hans-Jürgen Heinrichs: Der fremde Blick oder vom Hören und Sehen in Psychoanalyse, Ethnologie und Kunst. In: (ders.): Fenster zur Welt. Positionen der Moderne, Frankfurt/M., 1989, S. 148: „Entweder man bleibt mehr ‚draußen‘, auf Distanz, oder verstrickt und identifiziert sich.“

¹² Versammelt sind die wichtigsten Bilder in: Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, Hamburg, 1987; Der Text liefert eher paraphrasierende Bildbeschreibungen. Kunsttheoretische Kategorien zum Topos fehlen oder bleiben hinter wenig differenzierten Allgemeinplätzen zurück, wie etwa: „Alle Marinen setzen sich hauptsächlich aus nur zwei Bildkomponenten zusammen, die wechselseitig den Aufbau bestimmen: Meer und Schiff.“, S.51; Vgl. auch: Werner Timm: Schiffe und ihre Schicksale. Maritime Ereignisbilder, Bielefeld, 1976

¹³ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 28

Bereits die am Spülsaum eingetroffenen Überreste einer möglichen Schiffshavarie, von den Wellen angeschwommene Partikel einer abgedrifteten Ladung, beflügeln die Phantasie des Spaziergängers am Meer und dienen als projektionsfähige Beweismittel, dass weit draußen etwas vorgefallen sein mag und das Meer noch befahren wird: „... Tang und Treibgut. Wir stoßen auf Balken, Tonnen, Kisten, Bootsteile, seltsam geformte Holzstücke, Korkschwimmer, Tauenden“¹⁴.

Der Strandläufer wird mit diesem Akt zum unfreiwilligen Mittelsmann zwischen der Küste als Podest und dem panoramatischen Meer, zwischen Phantasieraum und Schonraum. Damit ist ein grundsätzliches Indiz genannt, das bei den vielgesichtigen maritimen Ereignisbildern und der Verwendung als Metapher gleichermaßen relevant ist: Die umgesetzte Perspektivisierung zwischen Beobachter und Schiffbrüchigem, die Blumenberg theoretisch erarbeitet, hat Peter Weiss in seiner Erzählung *Der Fremde* poetologisch konterkariert, in der das Schiff, Floß und Meer als ostentative Symbole auftauchen. Dort haben die Schiffbrüchigen während ihres Untergangs die sichere Ufer-Promenade und das Treiben darauf vor Augen:

„... und draußen in der Brandung ist ein Schiff gestrandet, es hängt an der Klippe, das scharfe Gestein hat die Bordwände zerrissen. Die Ertrinkenden haben die Rettung vor Augen. Während sie in den Wogen vergehen, sehen sie die Strandpromenade mit den gestutzten Bäumen, den frischgestrichenen grünen Bänken und den gefüllten Schaufenstern ... Während das Schiff zerbricht und das salzige Wasser ihre Lungen schwer macht, sehen sie den Ball eines Kindes in die Luft fliegen und hören die Glocken einer Kirche glasklar durch das Tosen der Wellen.“ (*Fremde*, S. 172/173)

Umgekehrt ist es der Zuschauer, der am Küstensaum „... das Spiel der gedanklichen Identifikation genießt. Eingeladen, den Platz dessen einzunehmen, der den Schiffbruch vom Land aus beobachtet, kann er die Distanz zwischen sich und dem Drama überwinden, er kann mit den Opfern leiden.“¹⁵ Als erste Gesetzmäßigkeit für die Analyse der Schiffbruchfigur und seiner Verwendung ist dieses Bestimmungsmerkmal, die Trennungslinie, die zwischen dem Schiffbrüchigen und dem Zuschauer verläuft, festzuhalten. Nicht zuletzt obliegt ihr die metaphorische Wucht, die sich aus der Schiffbruchfigur ergibt: Das Leider der Involvierten auf der einen Seite – und die Betrachtung von außen¹⁶ auf der anderen.

¹⁴ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 23

¹⁵ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 302

¹⁶ Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, a.a.O., S. 19: „Montaigne rechtfertigt den Zuschauer des Schiffbruchs nicht mit seinem Genuß, sondern seine durchaus als boshaft qualifizierte Befriedigung (*volupté maligne*) mit dem Erfolg seiner Selbsterhaltung. Er steht kraft der Befähigung zu dieser Distanz ungefährdet am Ufer, er überlebt durch eine seiner unnützen Eigenschaften: Zuschauer sein zu können. Der Genuß des Zuschauers hat nicht mehr den Daseinserfolg der antiken Theorie, zur Eudaimonie als der reinen Form des Weltverhältnisses hinzuführen. Sein Behagen ist eher so etwas wie die List der Natur, eine Prämie auf das geringste Risiko des Lebens zu setzen, Distanz durch Lust zu belohnen.“ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/M., 1994, S. 93: „Mit dieser Erhöhung des „Schreckens“ als erstes Wahrnehmungsereignis des vom Erhabenen Ergriffenen haben Burke und seine Vorgänger eine antike Traditionslinie psychologisch überboten: nämlich Lukrez’ Paradigma vom Schiffsuntergang und den ihn beobachtenden Zuschauer (Lukrez, *De rerum natura* II). Der Zuschauer des Lukrez gewinnt nämlich die Annehmlichkeit nicht aus dem Schrecken des Untergangs anderer, sondern aus dem Genuß seines eigenen ungefährdeten Standorts am Ufer“.

Das gilt selbstverständlich und in erster Linie für die Betrachtung der maritimen Ereignisbilder, die es auf diese Perspektive abgesehen haben und die noch einmal durch die museale Umgebung pointiert wird:

„Lag das Ereignis auch fast drei Jahre zurück, so wurde der Name Medusa im Bildtitel doch nicht zugelassen, als Schiffbruchszone wurde das Werk hoch über den andern Gemälden, in schlechtem Licht aufgehängt Die undeutliche Reproduktion im Buch versetzte uns in die Lage derer, die sich bemühten, trotz des Abstands und der schlechten Beleuchtung, etwas von der Authentizität des Bilds zu entziffern.“ (ÄdW, I, S. 344)

Bis in die Jetztzeit¹⁷ beansprucht kaum ein anderes Ereignis diese selbstverständliche und metaphorische Qualität, die Gefährdung des Subjekts in der Welt, die damit vor Augen gehaltene Nichtigkeit menschlichen Bemühens - „... gleichgültig, ob man das Prinzip Hoffnung oder das Prinzip Verzweiflung im Herzen trägt“¹⁸ - und den Schrecken als Modus der Wahrnehmung zu repräsentieren. Auch wenn Defoes Held den Leser an den Unterschied zwischen Vorstellung und ‚Wirklichkeit‘ erinnert: „Wer niemals selbst in Seenot gewesen ist, kann die Bestürzung der Menschen in einer solchen Lage weder beschreiben noch sich vorstellen.“¹⁹ Oder, wie es die beiden Überlebenden aus dem Schiffbruch der „Medusa“ formulieren: „Wo ist ein Mensch, der sagen könnte, er sei unglücklicher gewesen als wir?“²⁰

Diese Grenzbereiche auszuloten und das Unvorstellbare darzustellen, das sich der gewöhnlicher Erfahrung verschließt, scheint aber die Motivation der bildnerischen Kunst zu sein, die sich des Topos bemächtigt hat und sich seinen Impetus, seine symbolisch-expressive Qualität²¹ nicht entgehen ließ: Gerade weil der Schiffbruch den Vorstellungsbereich genauso wie die Wirklichkeit des Menschen berührt und offenbar nach Darstellung geradezu verlangt. Die Kunst hat in der Nautik eine Symbolik gefunden zu haben, die *per se* über sich hinaus weist²². So sind die ramponierten Schiffe, ihr Scheitern auf den Gefilden des Meeres in allen Phasen des unaufhaltsamen Untergehens und allen geographischen Lagen weit

¹⁷ Vgl. die zurückliegenden Schiffskatastrophen der 90er Jahre: *Harald of Free Enterprise*, Jan Hevelius vor Rügen, der Verlust eines Rettungskreuzers, *Alfred Krupp*, sowie der Untergang der Roll-on-Roll-off-Fähre *Estonia* vor der finnischen Küste, der *Achille Lauro*, gesunken im Indischen Ozean.

¹⁸ Vgl. Erwin Chargaff: Der Gesang der Sirenen. In: (ders.) Kritik der Zukunft, Stuttgart, 1983, S. 13

¹⁹ Daniel Defoe: Robinson Crusoe, Frankfurt/M., 1993, S. 61

²⁰ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Dokumentarischer Roman, Nördlingen, 1987, S., 76

²¹ Vgl. P.J. Saher: Symbole. Die magische Geheimsprache der Poesie, a.a.O., S. 118: „So bietet der Gebrauch von Symbolen die Grundlage für die wesentlichen Intuitionen der menschlichen Seele, die die Ewige Vision zeigen...denn wenn der Mensch aufhört, sie zu sehen, hört er auf zu sein.“

²² Vgl. den aufschlussreichen Beitrag in einem Ausstellungskatalog zur niederländischen Marinemalerei: Lawrence O. Goedde: Das Seebild als Historie und Metapher. In: Herren der Meere – Meister der Kunst. Das niederländische Seebild im 17. Jahrhundert. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum 21. März – 25. Mai 1997, S. 69: „Aber wenn das ... Seebild im allgemeinen diese Art der Identifizierung zwischen Betrachter und dargestellter Szene fördert, drängt sich die Frage auf, wie weit diese Bedeutung reicht. Bleibt sie auf der Ebene, oder besitzen Seestücke eine weitere Symbolik, vergleichbar der umfangreichen nautischen Metaphorik ...?“

draußen auf dem tosenden Meer²³ schon unmittelbar den rettenden Hafen in Sicht, „in der Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten“²⁴ begleitet worden:

„Jeder Typus besitzt ein eigenes Maß an Geschehen, Umgebung und Wetter sowie eine charakteristische Komposition und Lichtführung, wodurch jeder Typus speziellen Ausdruck und Bedeutung erhält.“²⁵

1.2 Géricaults *Floß der Medusa* und die Apotheose des Schiffbruchs

Radikale Wahrnehmung und emphatische Auswahl prägen Géricaults Umsetzung des *Sujets* in seinem prominenten Bild vom Schiffbruch²⁶. Erst in der körperlichen Dynamik, im letztmaligen Aufbäumen, „... einander haltend und von sich stoßend ... überkletternd ... überaus verwundbar in der Blöße“²⁷, wie es in der *Ästhetik des Widerstands* in der Lesart des Pergamonfrieses heißt, wird das Bild zum Menetekel menschlicher Qualen und zur Raum-Chiffre des Schreckens. Es ist der gewählte Standort des Malers, der zur Radikalisierung des Bildes führt: Weit und breit ist keine Küste in Sicht. Nicht vom sicheren Beiboot aus lenkt sich die Wahrnehmung. Géricault sieht sich selbst als Gekenterten:

„Der Beschauer, so hatte es der Maler gewollt, sollte, wenn auch keiner der Gescheiterten ihm einen Blick zuwandte, sich in unmittelbarer Nähe des Floßes wähen, es sollte ihm scheinen, als hinge er, mit verkrampftem Griff, an einem der vorspringenden Bretter“ (ÄdW, II, S. 27).

Géricault hat jedes desintegrierende Dokumentarische einer authentischen Schiffskatastrophe ausgemerzt. Nur der Titel offenbart in doppelsinniger Dezenz, weil eher auf den Mythos als auf das Mutterschiff anspielend, den Hinweis auf die „Medusa“. Das Bild hat sich ganz von der Katastrophe abgewendet, der Schiffbruch als Ereignis ist unsichtbar, tritt zurück und wird damit selbst zur pointierten Metapher des Schiffbruchs, auf den nicht einmal mehr im Beiwerk verwiesen werden muss.

Hier steht die Zwangsgemeinschaft der Unglücklichen, deren Körperlichkeit Géricault *unisono* mit dem defätistischen Meer und Himmel inszeniert, im Vordergrund. Der verzweifelte Schrecken, dem der Maler einen stecknadelgroßen Hoffnungsschimmer in Gestalt der ausgeschickten Brigg anbietet, ist als eine statuarische Gruppe von Leibern gebündelt:

²³ Vgl. Edgar Allan Poe: *A Descent into the Maelstrom*. In: Complete Works Vol. II, Tales, edited by James A. Harrison, New York, S. 228: „Here the vast bed of the waters, seamed and scarred into a thousand conflicting channels, burst suddenly into phrensyed convulsion - heaving, boiling, hissing - gyrating in gigantic and innumerable vortices, and all whirling and plunging on to the eastward with rapidity which water never elsewhere assumes except in precipitous descents.“

²⁴ Vgl. Henning Bock: Die Marinebilder. In: H. Bock/U. Prinz: J.M.W Turner. Der Maler des Lichts, Berlin, 1972, S.40, vgl. Robert D. Ballard: Lost Liners. Von der Titanic zur Andrea Doria. Glanz und Untergang der großen Luxusliner. Mit Illustrationen v. Ken Marschall. Ins Deutsche übertragen v. Helmut Gerstberger, München, 1997

²⁵ Vgl. Lawrence O. Goedde: Das Seebild als Historie und Metapher, a.a.O., S. 60

²⁶ Théodore Géricault (1791-1824): *Das Floß der Medusa*. 1818/19. Öl auf Leinwand; 491x716 cm. Paris, Musée du Louvre

²⁷ Vgl. ÄdW, I, S. 8

„... in eine Metamorphose der Qual, erschauernd, ausharrend, wartend auf ein Erwachen, in fortwährendem Dulden und fortwährender Auflehnung, in unerhörter Wucht, und in äußerster Anspannung, die Bedrohung zu bezwingen, die Entscheidung hervorzurufen.“ (ÄdW, I, S.8)

In der Motivgeschichte und ihrer ästhetischen Umsetzung ist damit *prima volta* Schiffbruch als rein körperlicher Ausdruck festgehalten worden, den Géricault in zahlreichen *Plein-air*-Studien erarbeitet und den Weiss in seinem Roman *Die Ästhetik des Widerstands* nicht zu erwähnen versäumt²⁸. Lediglich das affirmative Bild des Géricault-Adepten Delacroix, *Schiffbruch des Don Juan*²⁹, in dem die Besatzung einer Nusschale das Los darüber zieht, welcher Leidensgefährte als erster dem Kannibalismus anheim fällt, bildet eine ähnlich infernalische Apotheose des Schiffbruchs ohne die Ausstattung einer erreichbaren Küste, ohne Rückzugsmöglichkeit auf ein gescheitertes Wrack als *Accessoire* im Hintergrund³⁰.

Als ob der Schrecken des Schiffbruchs nicht ausreichte: In der *barque fragile* Delacroix³¹ und im zusammengeknöteten *Plateau* seines Mentors wird er zum Superlativ potenziert:

„Auf dem Floß ... verdoppelt sich der Schrecken schon nach kurzer Zeit. Der Angst vor dem Ertrinken ... gesellen sich Qualen des Hungers hinzu, der allmähliche Übergang zum Kannibalismus.“³²

Auf dem engen Raum des Floßes sahen der Maler und Peter Weiss als Autor die „Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehen“³³. Hier ist der Mensch in seiner Zivilisiertheit makaber auf die Probe gestellt. Die suggestive Kraft des Bildes und des flankierenden Überlebensberichts sind dem Autor, der einen Jahrhundertschrecken zur Darstellung bringt, die ideale Kernparabel für sein eigenes Werk.

²⁸ Vgl. ÄdW, I, S. 348

²⁹ Eugène Delacroix (1798-1863): *Schiffbruch des Don Juan*. 1840. Öl auf Leinwand; 135x196 cm. Paris, Musée du Louvre; Vgl. James H. Rubin: Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto. Politics and theory in the early 1820s. In: Art Journal, Vol. 52, Nr.2. 1993, S. 48-57; vgl. Lorenz Eitner: The open window and the storm-tossed boat: An essay in the iconography of romanticisms. In: The Art Bulletin, Nr. 22, S. 298: „Delacroix's Dark of Dante (1822, Louvre) was painted under the influence of the Raft of the Medusa. It is the first in a long series of pictures in which Delacroix treated the theme of the distressed boat, a subject which was to occupy his imagination until the end of his life. The motif recurs in the various shipwreck compositions... which hints, like the Medusa at the Dantesque horror of cannibalisms ...”

³⁰ Hier liegt der elementare Unterschied etwa zu den Bildern eines Protagonisten unter den Marinen: Claude Joseph Vernet (1717-1798), dessen furiose Schiffbruchszenen in profaner Küstennähe stattfinden, das gefährdete oder sinkende Schiff befindet sich im Hintergrund. Die sensationelle Aktion der Rettung ist hier inszeniert, der Schiffbruch als *Sujet* wagt sich noch nicht zur Gänze aufs Meer.

³¹ Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie. In: Über Jugendstil und andere Essays, Hamburg, 1965, S. 53: „Die Masse der nackten Leiber, die hängend, starr, verkrampft, gekrümmt und vom Tode schon niedergestreckt, ineinandergewunden und aufgetürmt sind - die Abwandlung der Gebärden und Mienen von dumpf stierender tobender Verzweiflung, vom bewegungslosen Leichnam ... machen beide Bilder beinahe zu Lehrstücken der Physiognomik und Mimik der Affekte- die hohe See bildet den eher nur begrifflichen als bildmäßigen Anlaß solcher gehäufter Demonstration.“

³² Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 314

³³ Vgl. ÄdW, II, S.14

1.3 Exkurs: Das Menschenfloß³⁴ Der Künstler Géricault und der Schiffbruch

„Die Nacht trat ein, ohne dass wir unsere Hoffnung erfüllt sahen; der Wind wehte stärker, das Meer regte sich auf. Welch schreckliche Nacht! ... Mächtige Wellen rollten auf uns los und warfen manchen zu Boden. Das Geschrei der Menschen mischte sich unter das Brausen der Fluten, die uns alle Augenblicke in die Höhe schnellten und fortzureißen drohten ... Diese ganze Nacht kämpften wir mit dem Tod und hielten uns an den Stricken fest ... Durch die Wogen bald vor-, bald rückwärts geschleudert, zuweilen ins Meer gestürzt, schwebend zwischen Tod und Leben, wehklagend über unser Unglück, gewiß umzukommen, und doch mit dem verderblichen Element, das uns zu verschlingen drohte, gleichsam noch um einen Atemzug ringend - dies war unsere Lage bis Tagesanbruch ... Schreckliche Lage! Wie könnte man sich davon eine Vorstellung machen, die nicht hinter der Wirklichkeit zurückbliebe!“³⁵

Von diesem letzten Satz aber geht eine Initialwirkung aus. Es ist der Maler Théodore Géricault, der hier liest. Und das Buch, das er in seinen Händen hält, ist soeben, im November 1817, erschienen. Nicht, dass es ein Bestseller wäre, aber es ist geeignet, als Schmähschrift an die damaligen Regierenden gelesen zu werden. Es ist eines der Bücher, das sich wie eine Parabel auf den Alptraum des Lebens liest. Es ist eine Chronik aus einer unvorstellbaren Welt. Ihre beiden Autoren sind Überlebende aus einem Schiffbruch: Alexandre Corréard und Henri Savigny, akademischen Standes, französische Staatsbürger. Sie nehmen sich gegenseitig in die Chronistenpflicht und annoncieren durch ihren schockierenden Bericht *Naufrage de la Frégate La Méduse* („Schiffbruch der Fregatte *Medusa*“) die skandalösen Ereignisse anlässlich einer Schiffsexpedition vor der Küste Afrikas. Was aber war der Skandal?

Die Autoren konzentrieren sich vor allem auf eines: Die fehlende Navigationskunst der Schiffsführer, namentlich des Kapitäns de Chaumareys. Bei der raschen Zusammenstellung des kolonialen Unternehmens, im ständigen Wettlauf mit den anderen europäischen Mächten (es ging um Hegemonie über Schwarzafrika), setzt die Günstlingswirtschaft schon in den Mutterländern ein: Wer servil ist, hat gute Aussichten und bekommt die lukrative Befehlsgewalt eines Schiffes zuerkannt: Ein guter Posten und ideal für eine maritime Karriere. Kapitän de Chaumareys indes beherrscht sein Handwerk nur unzureichend und schlägt die Warnungen und Empfehlungen einiger gestandener Seemänner sprichwörtlich in den Wind.

Die Fregatte, die mit einigen Begleitbooten unterwegs ist, schifft schließlich durch schwieriges Gewässer. Untiefen, Sandbänke, Riffe, tückische Strömungen versprechen eine abwechslungsreiche Fahrt, die äußerste Konzentration und navigatorisches Geschick erfordern. Doch davon ist die Leitung der Besatzung weit entfernt. Sie verwechselt das in

³⁴ Der nachfolgende Text erschien in modifizierter Form als Kunstessay: Michael Westphal: Das Floß der Medusa. Théodore Géricaults Gemälde gilt als das Sinnbild des menschlichen Scheiterns. Niemand sonst malte die furchtbaren Folgen eines Schiffbruchs so eindringlich. In: *mare* Die Zeitschrift der Meere, Nr. 16, Oktober/November 1999, S. 104-109

³⁵ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 51, Peter Weiss hat in der Parisepisode die grammatische Struktur dieser Episode teilweise fast wörtlich übernommen, um sie mit den Ereignissen und Reflexionen des Protagonisten zu synchronisieren: „Doch die Nacht brach ein, ohne dass sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.“ (ÄdW, II, S. 13)

Sichtweite liegende *Cap Blanc* mit einer Wolke, sie versäumt, Signale der Begleitschiffe mit Fackeln zu beantworten, die damalige Möglichkeit, miteinander zu kommunizieren:

„Abends glaubte man das Kap Blanc gesehen zu haben und steuerte nun west-südlich nach den Anweisungen des Seeministers. In der Nacht brannte die Korvette Echo, die sich von Madeira aus gehalten hatte, zu wiederholtem Male Zündpulver ab und steckte eine Leuchte an den Kreuzmast auf. Man gab ihr nicht dieselben Zeichen zurück, sondern begnügte sich mit Aufsteckung einer Leuchte an den Fockmast, diese erlosch bald darauf und wurde durch kein anderes Feuer ersetzt.“³⁶

Und so wird die Reise mehr und mehr zu einer maritimen Posse. Der Dilettantismus übernimmt das Ruder an Bord: Nicht einmal scheint man das kleine 1x1 der Seefahrt zu beherrschen, nach dem eine gelbliche Trübung des Wassers auf eine Sandbank hindeutet³⁷. Da nutzen auch das eilig herausgeworfene Senkblei und die überstürzten Versuche, gegenzusteuern, nichts mehr, als die „Medusa“ schließlich auf Grund läuft und sich nicht mehr von der Stelle bewegen will. Dem nautischen Skandal folgt ein ethischer: Die „Medusa“ muss aufgegeben und evakuiert werden. Und solche Extremsituationen sind *a priori* Lehrstücke menschlichen Verhaltens, als „Grenzfälle der Kasuistik“ hatte sie Hans Blumenberg charakterisiert.

Corréard und Savigny aber werden nicht müde, detailliert aufzuzeigen, wie das arrogante Gebaren des Kapitäns und seiner Offiziere im ganz und gar unprofessionellen Krisenmanagement kulminiert. In der Bucht von Arguin herrscht in diesen entscheidenden Stunden ein *Tohwabobu*, wie es schlimmer nicht ausfallen könnte. Während es sich die Privilegierten - allen voran der Kapitän - nicht nehmen lassen, sich *per* Seilwinde und komfortabel auf eines der Ersatzschiffe zu hieven oder in den (auch hier!) zu wenigen Rettungsbooten in Sicherheit bringen zu lassen, verharren ein paar ganz Ängstliche auf dem Wrack, die anderen steigen *nolens volens* auf ein wackeliges, nicht navigierbares Floß um, dem es an notwendiger Ausrüstung mangelt: Kein Kompass, keine Seekarten (wofür auch?), wenig Eß- und Trinkbares, das sich überstürzt in der Mitte des Vehikels verstauen lässt³⁸.

Ruchbarer Höhepunkt dieser bis hierhin skandalträchtigen Geschichte: Das Verbindungsseil zwischen dem Floß und einem der Rettungsboote, das als Schlepptau diente und nicht nur symbolisch die Schicksalsgemeinschaft auf dem Floß mit denen in den Booten zusammenhält, wird gekappt, so dass das vollbesetzte Menschenfloß, fortan seinem eigenen Schicksal überlassen, immer weiter ins offene Meer abtreibt. Die Schiffbrüchigen sollen,

³⁶ ebd., S. 20/21

³⁷ Vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln. Aus d. Englischen v. Gertraude Krueger, Zürich, 1990, S. 138: „Doch auch wer in Meeresdingen nicht bewandert war, konnte beobachten, daß das Wasser eine andere Färbung angenommen hatte; an der Schiffswand war Tang zu erkennen, und Fische wurden in Mengen gefangen.“

³⁸ Vgl. Lorenz E.A. Eitner: Géricault. His Life and Work, London, 1982, S. 160: „An agreement had been made that the boat should stay with the raft together tow it to the nearby shore. But in their haste to reach land, the men in the boats soon cut the cables which held them to heavy raft, leaving its crew to mercy of currents and winds, without means of navigation, without sufficient food or drink for even a short voyage, and so desperately crowded on their flooded timbers as to make every movements an affection.“

sofern sie überleben, die bitterste Lektion ihres Lebens lernen und an die äußerste Grenze menschlicher Vitalität gelangen:

„Unsere Lebensmittel konnten kaum auf fünf Tage hinreichen, und diese wurden uns zu den schrecklichsten. Die Gemüter waren vergällt, auch im Schlaf verfolgte uns das Bild des grausamen Todes aller unserer bedauernswürdigen Gefährten, und wir baten den Himmel, auch unserem Leben ein Ende zu machen.“³⁹

Die Korrupten in den Booten aber lassen auch auf hoher See an ihrem *Status quo* keinen Zweifel aufkommen und kalkulieren, die anderen schamlos im Stich lassend, deren qualvollen Tod mit ein. Und insofern ist Corrécards und Savignys verfertigtes Dokument ein Bravourstück über das menschliche Überleben, ganz und gar unbequem für die verbeamtete *Clique*, die sich so perfide aus ihrer Verantwortung gestohlen hatte und daheim schon an feigen Dementis feilte. Deshalb geht dieser Bericht zuallererst an das französische Marineministerium, denn die Besatzung der „Medusa“ hatte sich auf dieser Fahrt nicht nur illoyal verhalten, sie hatte gegen einen unverbrieften Kodex auf See und gegen geltendes Gesetz verstoßen.

Bei aller Literarizität dieses *document humain*: Es geht den beiden Autoren um Schadensersatz, um juristische Konsequenzen und um Rehabilitation⁴⁰. Eigentlich geht es aber um das erwähnte Bravourstück, wie der Mensch überleben kann. Denn der Bericht nimmt neben dem unabänderlichen Schiffbruch der „Medusa“ vor allem eine fast zweiwöchige Irrfahrt mit dem notdürftig auf See gezimmerten Floß in Perspektive: Es ist jenes Floß der „Medusa“, dem der Maler Géricault zu Weltruhm verhalf und es in die Annalen menschlichen Bewusstseins einschrieb, indem er ein gleichnamiges Bild davon malte⁴¹.

Der Bericht rekonstruiert demnach vornehmlich einen Horrortrip. Und mögen die politischen Konsequenzen, die sich beide Autoren von ihrer weithin übersetzten Schiffbruch-Chronik erhofft haben, von nur marginaler Bedeutung gewesen sein, so hat das Dokument als künstlerische Anstiftung *par excellence* gewirkt und die radikalste Darstellung vom Schiffbruch überhaupt zur Folge.

Die unzähligen Marinebilder, die vor und nach Géricaults furiosem Auftritt datiert sind, und die das Scheitern der Schiffe auf den Weltmeeren begleiteten, haben nie wieder den Impetus erreicht, wie ihn *Das Floß der Medusa* beanspruchen kann. Und von keinem mariti-

³⁹ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corrécards: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 67

⁴⁰ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 163: „Here matters might have rested, but some of the survivors of the raft were about to make their way back to France. One of them, the surgeon Henri Savigny, spent the days of the return voyage in composing an account of the shipwreck and of the horrors of the raft. On his arrival in France, he submitted his report to the ministry of the Navy ... Savigny in the meantime had been joined by another survivor, the naval engineer and geographer Alexandre Corrécards. Together the two men continued to petition the government to compensate the victims of the raft and to punish the guilty.“

⁴¹ Vgl. Klaus Berger: Géricault und sein Werk. Mit 103 einfarbigen Bildern und 4 Farbtafel, Wien, 1952, S. 43: „Als die „Medusa“ Gestalt anzunehmen beginnt und die Entscheidung zwischen verschiedenen Szenen noch in der Schwebe ist, gibt es nur eines, das unumstößlich feststeht: dass die Grenzsituation zwischen Leben und Tod in die Darstellung eintritt, in den physisch und seelisch Erschöpften, den Sterbenden und bereits Gestorbenen.“

men Ereignisbild, selbst wenn W.L. Turner oder C.D. Friedrich herangezogen werden, geht eine derartig symbolische Ausstrahlungskraft aus, wie sie in Géricaults Menschenfloß erzielt ist⁴².

In Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* begibt sich der Protagonist durch die Gärten der Tuilleries, durch innere Konflikte und die hallenden Gänge hindurch, „... bis (er) schließlich vor die riesige schwärzliche braune Leinwand geriet, die zunächst den Eindruck eines plötzlichen Erlöschens und Sterbens vermittelte.“ (ÄdW, II, S. 21) Das aber genau war Weiss' eigenes Projekt seines gleichermaßen großformatigen 1000-Seiten-Romans, der dem Medusafloß seine parabolische Qualität abrang und den Entstehungsprozess des Bildes sowie die Leidensgeschichte der Flößlinge beispiellos verlebendigte. Es nimmt nicht wunder, dass der Autor dabei die Details aus dem Schiffbruchbild und aus dem Überlebensbericht in Augenschein nimmt, die sich einer konventionellen Lesart verschließen oder in der gängigen Betrachtung als nebensächlich eingestuft werden:

„Oft trieb das Meer eine große Menge Seenesseln gegen unser Floß, und wenn sie sich um unsere nackten Glieder legten, so verursachten sie uns grausame Schmerzen. Aber sollte man es glauben? Mitten unter diesen Schrecknissen, die nichts anderes waren als ein unausgesetztes Ringen mit dem Tod, fiel es manchem von uns ein zu scherzen, und wir lächelten dazu, als vergäßen wir einen Augenblick das Schreckliche unserer Lage.“⁴³

Genau diese außergewöhnlichen Einzelheiten, die Auskunft über das menschliche Extrem geben, finden Eingang in die *Ästhetik des Widerstands*. Peter Weiss ist affiziert von dem Mikrokosmos des Wahns und des Überlebens, wie ihn das Menschenfloß geradezu verkörpert und wie ihn die beiden Chronisten Corrèard und Savigny erleben:

„Zwei Schiffsjungen ... scheuten sich nicht vor dem Tod; sie warfen sich ins Meer, nachdem sie von ihren Leidesgefährten Abschied genommen hatten. Schon war der Verstand von mehreren unter unseren Leuten nicht wenig zerrüttet, einige glaubten, Land zu sehen, andere Schiffe, die uns zu retten kämen; oft erhoben sie ein Geschrei, wenn ihnen diese Trugbilder vorgaukelten.“⁴⁴

Der Schrecken war Weiss' ureigenes Thema geblieben, und seinem so voreingestellten Blick konnte das *Nonplusultra* der Schiffbruchbilder nicht entgehen. Ein Zusammentreffen von Roman und Bild, von Autor und Maler war nachgerade unausweichlich:

„Das Floß der Medusa. Ein Hades-Bild. Die Menschen grau, leichenfarben. Links eine riesige Welle, sich auftürmend, um über das Floß zu schlagen. Das Segel, ein Fetzen, nutzlos, wie ein schlotternder Sack.“ (Nb. 1971-1980, S. 236)

⁴² Vgl. Eduard Hüttinger; Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 216/217: „Was erweist sich nun als das gemeinsam Neue der drei Gemälde von Géricault, Delacroix und Friedrich? Ein Blick auf die Tradition kann die Frage beantworten helfen. Unter den Vorstellungen und Modellen, um die die bildnerische Einbildungskraft des Menschen durch die Jahrhunderte in stets neuen Ansätzen und Realisationen kreist, heben sich ein paar als mythische Schauplätze heraus: Wald und Fluß, Meer und Wüste, Insel und Schiff. In unserem Zusammenhang ist es der Concetto der navigatio vitae, der herangezogen werden muß. Er umschließt Schiff und Meer gleichermaßen; beide Begriffe sind von einer außerordentlichen allegorischen und symbolischen Vieldeutigkeit.“

⁴³ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corrèard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 71

⁴⁴ ebd., S. 52

Die Recherchen, die Weiss über sein *Sujet* und die zerrissene Künstlerpersönlichkeit eines Géricault anstellt, sind geprägt von Empathie und einer kongenialen Fähigkeit, die Herangehensweise des Malers und den Aufbau des Bildes⁴⁵ zu erklären. Und so steht, keineswegs unbeabsichtigt, in der Mitte seines Romans⁴⁶ eine der unübertrefflichsten Interpretationen, die sich nachweislich mit diesem Bild auseinandergesetzt haben, das selbst das Format eines Floßes hat. Mit sieben zu fünf Metern waren fast 35 Quadratmeter mit Farben und Schichten auszufüllen, 35 Quadratmeter Fläche, um darauf die Schiffbrüchigen zu platzieren, 35 Quadratmeter, die dem hartnäckigen Kampf ums Überleben auf diesem grausamen Mikrokosmos von Hunger und Durst, Missgunst, Halluzinatorik und Kannibalismus standhalten mussten⁴⁷. 35 Quadratmeter, die provisorisch zusammengeschnürt, den hereinbrechenden Wellen trotzen mussten, die auf die schutz- und navigationslose Besatzung einschlugen. Ein grausames Sonnendeck mit Aussicht auf das Meer, so weit das Auge reicht.

Ein *In-vivo*-Experiment: Menschen, die ihren eigenen Urin trinken⁴⁸, die dem Stupor verfallen, sich umnachtet ins Meer stürzen, die Namen ihrer Mütter in die Welt hinausschreien, sich schließlich *contre coeur* ins eigene Fleisch beißen, dem Hunger Paroli, dem Gaumen Festes bietend, sich gegenseitig ein kleines Essenzfläschchen reichend, um den beißenden Geruch von Tod und Verwesung, Angst und Verzweiflung aus diesem gezimmerten Hadesreich zu vertreiben:

„Es fanden sich auch zwei Fläschchen mit Zahnelixier. Der Finder verwahrte sie sorgfältig, und nur mit Mühe erlangt man von ihm ein oder zwei Tropfen in der hohlen Hand. Vermutlich war es ein Gemisch aus Gayac, Zimt, Nelken und anderen Gewürzen; es kitzelte den Gaumen sehr angenehm und stillte für einen Augenblick den Durst. Einige nahmen Stückchen Zinn in den Mund und spürten danach eine Art erquickende Kühlung ... Die Not machte uns erfinderisch, und jeder sann auf Mittel, sich seine Leiden zu erleichtern ... So

⁴⁵ ebd., S. 451: „Le Radeau de *Meduse* Der Arm des Toten links war erst gemalt mit Hand bis zu den Füßen des vorn Liegenden. Unterarm u Hand dann übermalt, man sieht noch die Spuren der Kontur. Unterhalb der Rippen ist der Leib wie abgerissen, entweder ganz eingeklemmt zw. den Bohlen, oder mißglückt gezeichnet. Vielleicht verzerrt. Liegt in Vertiefung, scharf zur Seite abgebogen. Am Mast, ganz im Dunklen, einer, der den Kopf mit den Händen stützt“.

⁴⁶ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, Tübingen, 1989, S. 184/185: „Nach diesem Schema verläuft die Auseinandersetzung mit dem „Floß der Medusa“, insbesondere im Hauptteil der Passage zu Beginn des zweiten Romanbands. Am Anfang steht das „tatsächliche Ereignis“, Fahrt und Stranden der Fregatte „Medusa“ sowie Bau und Irrfahrt des Floßes, wie sie in der Reportage der beiden Überlebenden Savigny und Corréard geschildert werden. Hier mag einer der Gründe zu finden sein, die Peter Weiss seine Entscheidung für den Géricault-Komplex treffen ließen: die Tatsache, dass mit dem Katastrophenbericht Savignys und Corréards eine bereits von dem Maler benutzte Vorlage greifbar war, die das Studium des „tatsächlichen Ereignisses“ möglich machte und „Einsichten in dessen „Umsetzung ... in die Skala der Künste“ erlaubte ... Leitmotivisch kehren dabei stets folgende Fragen wieder: Welche Motive, welche Personen hat der Künstler ausgewählt, wie hat das Geschehen auf See sich in seiner Imagination zum Bildgeschehen verdichtet und was hat die ästhetische Arbeit am vorgegebenen Stoff in ihm selber ausgelöst?“

⁴⁷ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 194: „Having chosen the most broadly human aspect of the event – the survivor's final, common striving towards rescue – he stripped his composition of most merely descriptive or narrative features in order to concentrate on one strong, physical action ant to make this so compelling as to involve the viewer in its momentum.“

⁴⁸ Vgl den Eintrag in den *Notizbüchern* im Zuger des Frankfurter Auschwitzprozesses und der Arbeit an der Ermittlung: Peter Weiss: Nb. 1969-1971, a.a.O., S. 267: „stellt euch diese Schweine vor – die haben ihren eigenen Urin getrunken“

machte man emsig Jagd auf ein kleines Fläschchen, das einer hatte und worin Rosenöl gewesen war; sobald man seiner habhaft werden konnte, atmete man mit Entzücken den Geruch ein, der wie das süßeste Labsal sich durch alle Glieder schlich.“⁴⁹

Bis das Bild fertig gestellt und unter äußerst ungünstigen Bedingungen gehängt, zudem nur lapidar als „Schiffbruchszene“ katalogisiert, so in den Pariser Herbstsalon 1819 aufgenommen wird, ist es für den Maler noch ein weiter Weg. Géricault, siebenundzwanzigjährig, hat sich ganz auf dieses Thema eingeschworen, und es gibt kein Zurück mehr: „All who saw Géricault at work during these months were struck by his concentration“⁵⁰, betont Lorenz A. Eitner in seiner ausführlichen und überzeugenden Biographie *Géricault. His Life and Work*. Und Denise Aimé-Azam schreibt in *Géricault und seine Zeit* über diese Konzentration, gar Verschmelzung mit seinem Projekt:

„Vom November des Jahres 1818 an zog er sich vollständig in sein Atelier zurück. Um nicht der Versuchung zu erliegen, doch einmal auszugehen, ließ er sich den Kopf kahl scheren. Es war das äußere Zeichen einer Askese, die ihn in seine Malerei einschloss wie einen Mönch in sein Kloster.“⁵¹

Unabhängig vom Anekdotenhaften, das die Biografen zuweilen anstreben: Mit einem gebundenen Halstuch und einer griechischen Mütze rahmt Géricault sein Gesicht ein: „It is the face of an energetic ... physically vigorous young man.“⁵² Die Malerkollegen, mit denen Géricault zumeist in seinem Atelier zusammentrifft, sind von seiner *Noblesse*, seinem Charme angetan⁵³.

Neben dem Rückzug und den Fährnissen, die mit jeder großen künstlerischen Leistung einhergehen⁵⁴, muss aber diese Selbststigmatisierung (die Porträts zeigen ihn mit vollem, schulterlangen Haar) als ein äußerlich sichtbarer identifikatorischer Akt verstanden werden, mit dem Géricault sich imaginär unter die Flößlinge begab und damit einer ihn selbst zersetzenden Projektion und Identifikation ausgeliefert war. Das Äußere übernimmt die Zeichenfunktion für das Innere, das den Maler umtreibt:

„... bei dem unaufhörlichen Näherrücken des Todes, dem Verbrennen der einen Stunde in der nächsten, vernahm auch der Maler das Versickern der Zeit in der Unendlichkeit, und von diesem Tröpfeln, Ticken und Strömen wurde der Prozeß der Bildschöpfung eingeleitet. Oh-

⁴⁹ ebd., S. 69; vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln, a.a.O., S. 145: „Es waren zwei Phiolen mit einem alkoholischen Mittel zur Reinigung der Zähne da; ein oder zwei Tropfen dieses Mittels, die der Besitzer widerstrebend abgab, riefen auf der Zunge eine köstliche Empfindung hervor, die für wenige Sekunden den Durst vertrieb.“

⁵⁰ Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and his work, a.a.O., S. 175

⁵¹ Denise Aimé-Azam: Géricault und seine Zeit, a.a.O., S. 163

⁵² Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and Work, a.a.O., S. 183

⁵³ Vgl. Gotthard Jedlicka: Théodore Géricault. In: Kunstverein Winterthur: Theodor Géricault 1771-1824. Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur 30. August bis 8. November 1953, S. 11: „Théodore Géricault war ein schöner, starker Mensch, eine reiche Natur mit einem Charme. Frauen und Männer, die ihm näherkamen, waren von seinem leidenschaftlichen Temperament sogleich angezogen, von seiner Liebenswürdigkeit bezaubert.“

⁵⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 567: „Wie alle kreative Arbeit nie im Strom günstiger Bedingungen verlaufen konnte, sondern immer allen Störungen entgegen, durch alle Hindernisse hindurch, so war auch alles im alltäglichen Leben nur in einer Bewegung gegeben den Strich zu erreichen ...“

ne das Durchleben der dreizehn Tage und Nächte der Qual hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden und die übriggebliebene Gruppe in ihrer Unteilbarkeit darstellen können.“ (ÄdW, II, S. 17)

Die Biographen schildern übereinstimmend die gravierende Veränderung der Persönlichkeit, die sich seit der Arbeit am *Floß der Medusa* seiner zunehmend bemächtigte und schließlich in Krankheit und frühem, leidvollen Tod mündete⁵⁵. Auch hier hat Peter Weiss mit seinen literarischen Mitteln der Synchronisation *idealiter* die Qualen auf dem Floß und die im Atelier zusammengebracht⁵⁶. Sein Konstruktionsvermögen erlaubt es, die biografischen Einzelheiten und den endogenen Prozess des Malers zu fiktionalisieren und seinen Leidensweg als einen seelischen Schiffbruch, als eine intrinsische Floßfahrt zu vergegenwärtigen. Es muss nicht gleich in dieser völligen Vertiefung, der bedingungslosen Unterwerfung unter die künstlerische Arbeit am Medusafloß eine virulente Todessehnsucht konstatiert werden, wie sie sich in der nachherigen Deutung dieses Künstlerlebens anbietet. Fest steht aber, dass Géricault mit diesem Bild eine ihn selbst betreffende Entscheidung verband, die sein weiteres Leben bestimmen sollte.

Was Géricault vorschwebte, war ein ganz bestimmter Augenblick dieser fast zweiwöchigen Fahrt durch Ozean und Delirium⁵⁷. Aus der Geschichte, die Corr  ard und Savigny hinterlassen hatten, sollte eine malerische Komposition entstehen. Ziel war eine dramatische Zuspitzung, der Moment der Entscheidung, die Sekunde, die über Leben und Tod bestimmt:

„Sie lehnten und hingen aneinander, alles Widerstrebende, das sie auf dem Schiff zusammengeführt haben mochte, war vergangen, vergessen war das Ringen, der Hunger, der Durst, das Sterben auf hoher See, zwischen ihnen war eine Einheit entstanden, gestützt von der Hand eines jeden, gemeinsam würden sie jetzt untergehn oder gemeinsam   berleben ...“ (  dW, I, S. 345)

Géricault ringt aber einzig um genau diesen Moment, mit dem er das Geschehen und den Betrachter bannen möchte. Nach zahlreichen, immer wieder verworfenen   lzeichnungen und Federskizzen, die zumeist einzelne Figuren oder Gruppierungen entwerfen oder aber Körperhaltungen ausprobieren, wie sie letzter Hand auf der Riesenleinwand umgesetzt

⁵⁵ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 279: „The tumour that had fastened itself to his spine, and that reappeared after each of these several painful operations which the surgeons inflicted on him, had finally consumed the bone. After a last crisis, Géricault dies in the early morning of 26 January 1834, ages thirty-two years and four months.”

⁵⁶ Vgl.   dW, II, S. 17: „Während einiger Wochen bemühte er sich darum, nicht die Gegenstände selbst wiederzugeben, sondern die Emotionen, die Traumvorstellungen, die beim Abtasten der Objekte entstanden. Er kniete auf dem Boden, über dem Zeichenpapier, hinter verriegelter Tür, völlig allein mit seinen Geheimnissen, ein paar Tage lang a   und trank er nicht, kroch umher auf den Bohlen, umgeben von Halluzinationen, es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war, ein gewaltiges Verlangen nach ihrer Nähe überkam ihn ...“

⁵⁷ Vgl. Denise Aimé-Azam: Géricault und seine Zeit, a.a.O., S. 161: „Zuletzt aber fand er die einzig richtige Szene, Zusammenfluß des Grauens und der Hoffnung, des Todes und der Wiederauferstehung: den Augenblick, wo weit hinter den Wogen, umgeben von einer strahlenden Helligkeit, das verheißungsvolle Weiß eines Segels erscheint.“

werden sollen⁵⁸, ist Géricault schließlich am Ziel. Eine auf den Augenblick fokussierte Wahrnehmung prägt seinen gewählten Standort, von dem aus er - von den Ausgesetzten nur einen Arm breit entfernt - zum Floß hinüberschaut: „... wie vom Blick eines Ertrinkenden war das Floß gesehn, und die Rettung war so entlegen, daß es schien, als müsse sie erst erdacht werden.“ (ÄdW, I, S. 345) Und nur so vermag er zu sehen, was den sich aufbäumenden Schiffbrüchigen entgeht, die in einer letztmaligen verzweifelten Kraftaufwallung einem stecknadelgroßen Hoffnungsschimmer am entfernten Horizont zuwinken:

„... so daß die Richtung, die von der Masse der Figuren beschrieben wurde, die Fahrtrichtung des Floßes durchkreuzte. Dies weckte eine Empfindung von Schwindel. Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung ...“ (ÄdW, I, S. 344)

Was sich links auftürmt und noch vom leichenfarbenen, mit Sturm gefüllten Segel verdeckt wird, ist eine alles vernichtende Welle, die bereits so viel Kraft entwickelt hat, dass sie dem Leiden auf dem hölzernen Floß ein Ende setzen wird und damit die Entscheidung erzwingt. Der Maler selbst hat sich damit ins Bild gebracht, ohne darauf sichtbar zu sein. Géricault hat sich so zum imaginären Zeugen des tiefsten Scheitelpunkts machen können, von dem sein Bild berichtet und damit die erinnert, die sich schon lange vorher nicht mehr auf diesem Menschenfloß haben halten können, verdurstend, verhungern, dem Wahnsinn, dem ätzenden Salzwasser und der sengenden Sonne ausgesetzt:

„Endlich erschien uns der sechste Tag. Wir waren nur noch dreißig Personen. Wir hatten vier oder fünf unserer treuen Seeleute eingebüßt; die Überlebenden befanden sich in einem jammervollen Zustand; durch das Meerwasser hatte sich die Haut an unseren Füßen und Beinen ganz abgelöst; wir waren mit Quetschungen oder Wunden bedeckt, die gereizt vom Salzwasser, uns so schmerzten, dass wir oft laut schrieten.“⁵⁹

In Géricaults Bild steht allein die Zwangsgemeinschaft der Gekenterten im Vordergrund, deren Körperlichkeit der Maler *unisono* mit dem defätistischen Meer und Himmel inszeniert. Den verzweifelten Kampf ums Überleben, wie er sich in der pyramidalen, statuarischen Gruppe der Hoffenden, vor allem des Farbigen darstellt, der mit einem Stofffetzen die Aufmerksamkeit auf das Floß lenken will, wird auf dem Floß selbst konterkariert: Durch die Abgewendeten, die im Sterben begriffen sind und diese Hoffnung nicht mehr teilen wollen. Und dem Aberwitz einer sich vielleicht herannähernden, wahrscheinlich aber abdrehenden Brigg - dort: ganz hinten, wo der Himmel ein wenig heller wird - stellt Géricault

⁵⁸ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 164: „The beginning of the work was difficult. It's very gradual progress can be traced in a series of preliminary studies, from which it appears that, at the outset, Géricault did not clearly visualize his subject and hesitated between various dramatic episodes that the story of the shipwreck offered. He did not invent with ease, and needed the spur of experiences reality to start his imagination working. In trying to reduce the drama of the raft to a single scene he had to rely on verbal descriptions, to which his mind responded slowly.“

⁵⁹ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 65

die Welle entgegen, die auf dem Floß ihr Epizentrum finden und für letzte Klarheit sorgen wird⁶⁰.

Der authentische Ausgang der Geschichte, der Schiffbruch von 1816 und die Rettung von wenigen Überlebenden auf einem gezimmerten Floß, wie er durch den Überlebensbericht von Corr  ard und Savigny schließlich beglaubigt ist, hat Géricault an dieser Stelle schon nicht mehr interessiert⁶¹.

Dabei hatte er alles unternommen, Wahrhaftiges zu sammeln; neben den erwähnten Gesprächen mit den Schiffbrüchigen, hat er sich nach einer Skizze ein eigenes Floß nachzimmern lassen, mit Wachsfiguren auf einem Miniaturflo   experimentiert, Wellenstudien an der Küste gezeichnet. Er ging zu den ganz Kranken in die Pariser *Salpêtrière*, um dort die Noch-Lebenden des Floßes zu erkennen, er stieg hinunter in die Pariser *Morgue*, zu den aufgeschwemmten Wasserleichen der Seine, um darin die Schon-Toten, die Erlösten auf dem Floß, zu sehen. Und auch um in diesem morbiden Golgatha die Farbe verwesenden Fleisches in Augenschein zu nehmen, den Gestank der Zersetzung einzusaugen. Zeitweilig mietete er ein zusätzliches Atelier in der Nähe des *Hôpital Beaujon*, um der Symptomatologie des Todes nahe zu sein⁶². Krankenpfleger brachten ihm amputierte Gliedmaßen hinüber, die zu zeichnen er sich unverzüglich anschickte. Das Irrenhaus stand ihm offen: Ein ambitionierter Dr. Georget machte Géricault mit den unz  hlichen Formen psychiatrischer Erkrankungen vertraut:

„Als die „Medusa“ Gestalt anzunehmen beginnt und die Entscheidung zwischen verschiedenen Szenen noch in der Schweben ist, gibt es nur eines, das unumst  glich feststeht: dass die Grenzsituation zwischen Leben und Tod in die Darstellung eintritt, in den physisch und see-

⁶⁰ Vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10    Kapiteln, a.a.O., S. 159: „Um ein Haar hätte er folgendes gemalt. Zwei   lstudien von 1818, die, was den Aufbau betrifft, von allen Vorskizzen dem endgültigen Bild am nächsten kommen, weisen diesen entscheidenden Unterschied auf: das Schiff, dem zugewunken wird, ist viel näher. Wir können seine Umrisse, seine Segel und Masten erkennen. Es ist ganz rechts auf der Leinwand im Profil zu sehen, wie es eben seine quälende Fahrt über den gemalten Horizont beginnt. Es hat das Floß eindeutig noch nicht gesehen. Die Wirkung dieser Vorskizzen ist aktiver, kinetischer: es kommt uns so vor, als ob das hektische Winken der Leute auf dem Floß in ein paar Minuten etwas bewirken könnte und das Bild, statt ein Augenblick in der Zeit zu sein, seiner eigenen Zukunft entgegenstreibe und dabei die Frage stelle: Wird das Schiff über den Rand der Leinwand hinaussegeln, ohne das Floß zu sehen. Die Endfassung des „Schiffbruchs“ ist demgegenüber weniger aktiv, seine Fragestellung weniger deutlich. Das Signalgeben wirkt aussichtsloser und die Willkür des Schicksals, der die   berlebenden ausgeliefert sind, furchteinfl  ssender. Was ist ihre Chance auf Rettung? Ein Tropfen im Ozean.“

⁶¹ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 165: „While he laboured to recreate the actuality of his subject with the help of documents, he also looked for support from a very different kind of authority. Some aspects of the story of the raft recalled to his mind parallels in art: scenes of battle, torment and death in the works of the masters. Though these had nothing to do with the historical truth for which he aimed, they struck him as being appropriate to his subject in feeling and expression, and he freely used them as aid in its visualization. In this way, quotations from Michelangelo, Rubens and Gros entered into his conception of the Raft of the Medusa as an early stage and, as the composition developed, became fused with elements taken from observed life.“

⁶² Vgl. Brendan Prendeville: The features of Insanity, as seen by Géricault and by Büchner. In: Oxford Art Journal, Vol. 18, No. 1, 1995, S. 99/100: „The paintings of severed heads and limbs have often been linked with the „portraits of the insane“. Both sets of works arguably reflect Géricaults contact with the medical profession; they share stylistic qualities; they are unsettling, „morbid“. I would point to an additional common factor: they are governed by an attention which objectifies, yet seek to affirm, the properly human. The portraits give evidence of an intention that life be seen to arise from within, as I suggested earlier; yet this desire conflicts with an essential condition of Géricault’s realism, namely that his subjects are watched and are presented as being watched.“

lich Erschöpften, den Sterbenden und bereits Gestorbenen. Es entstehen Studien mit der Farbe der Verwesung ... Es entstehen: der Kopf eines Verwesenden ... die Köpfe von Gehenkten ... verschiedene Stilleben mit Armen und Füßen. Nichts davon ist schließlich in das fertige Bild eingegangen, denn zunächst kommt es für einen Künstler wie Géricault darauf an, den Bezirk der anschaulichen Möglichkeiten auszuprobieren, die Komposition, die Ausrundung des Ganzen, liegt dann auf einer ganz anderen Ebene.“⁶³

Diese akribische Rekonstruktion benötigte der Maler, um - wie es Peter Weiss nennt - den „Augenblick der Endgültigkeit“ (ÄdW, II, S. 17) zu finden und die „Gruppe in ihrer Unteilbarkeit“ (ÄdW, II, S. 17) darstellen zu können. Das aber war auch der Augenblick, in dem sich Géricault von der tatsächlichen Begebenheit, die sein Interesse geweckt hatte, zu verabschieden begann: „Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eigenen Welt“ (ÄdW, II, S. 16), noch einmal Peter Weiss. Der künstlerische Ehrgeiz, der Géricault ritt wie eines seiner davonpreschenden Pferde auf dem Gemälde *Derby d' Epsom*, entwickelte sich zu einer auffälligen Obsession, die Eigenes, Unbewältigtes stellvertretend in der Schicksalsgemeinschaft der Floßbesatzung zu Tage förderte: „Treue zur Wahrheit, am Anfang gewiss; ist der Prozess aber einmal in Gang, so wird Treue zur Kunst zur ersten Pflicht“⁶⁴, resümiert Julian Barnes im Kapitel *Schiffbruch* aus *Eine Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln*, in dem er nicht nur Ereignis und Bild zur *Medusa* zusammenführt, sondern kritische Fragen daraus ableitet⁶⁵.

Im allmählichen Prozess des Malers steht am Ende die emanzipatorische Leistung. Und das ist der Augenblick, den Géricault für die bildnerische Kunst hat gewinnen können. Peter Weiss' Protagonist hat die feinsinnigen Ausführungen des Malers realisiert und diesen gerade in der Figur des Farbigen ausmachen lassen, dass es Géricault um eine ästhetische Apparition ging, die sich der Widergabe des Faktischen entsagt und die eigentliche Schiffskatastrophe überwunden hat. Die genaue Koloratur und Linienführung bestimmend legt Weiss eine sensible und präzise Analyse vor, die gleichzeitig ein Beispiel für seine „lakonische, schöne Prosa“⁶⁶ abgibt.

Die zahlreichen anderen und kunsthistorisch versierten Beschreibungen des Schiffbruchbildes lassen es an genau diesem Blick vermissen. Peter Weiss hingegen lässt dem Kunstwerk seinen ästhetischen Mehrwert und bescheinigt dem *Floß der Medusa* noch in der Linienführung seine Rätselstruktur⁶⁷ und sein Vages, Unbestimmbares:

„Der einzige, der sich ganz dem Außen stellte, der vor sich offenen Raum hatte, war der Dunkelhäutige, der Afrikaner, hier vibrierte auch der Umriß, die Linien der Schulter, der von

⁶³ Klaus Berger: Géricault und sein Werk, a.a.O., S. 43

⁶⁴ Vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln, a.a.O., S. 161

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 157: „Zwanzig? Fragt das kundige Auge zweifelnd. Aber Savigny und Corrêard haben doch gesagt, es wären nur fünfzehn Überlebende gewesen. Also sind die fünf Figuren, die vielleicht nur ohnmächtig sein könnten, alle definitiv tot? Ja. Was ist dann aber mit der Aussonderung, die es gegeben hat, wo die letzten fünfzehn gesunden Überlebenden ihre dreizehn verwundeten Gefährten ins Meer geschmissen haben? Géricault hat ein paar davon wieder aus der Tiefe des Meers herausgefischt, damit sie ihm bei der Bildkomposition behilflich sind.“

⁶⁶ Karl Heinz Bohrer: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München, 1988, S. 22

⁶⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Grenzen des Ästhetischen, München, 1998, S. 185

hinten gesehenen Wange, des Haars standen im Begriff, in das Gewölk einzufließen, an ihrem äußersten höchsten Punkt begann die Auflösung, die Verflüchtigung der Gruppe. Soweit ich erkennen konnte, war sonst nirgends dieses leicht Verwischte, dieses Zittern der Kontur zu finden, das Verschwimmen mußte bewusst angelegt worden sein, als kaum merkliches Zeichen für ein Überschreiten der Grenzen des Wahrnehmbaren. Hier, wo das Transzendieren einsetzte, war das Körperliche gleichzeitig am stärksten skulptiert, der schwarze Kolonialsoldat Charles war der kräftigste der Schiffbrüchigen, er aber gehörte, laut Bericht, zu denen, die bald nach der Rettung durch die Argus in Saint Louis sterben würden ...“ (ÄdW, II, S. 28)

Géricaults spannungsreiche *Vita*, von den Anfängen eines früh verwaisten Knaben über die verschwenderischen Lebensjahre eines attraktiven Libertin, bis hin zu seinem frühen Siechtum, nur fünf Jahre nach dem *Floß der Medusa*, erlaubt die Deutung, dass der Höhepunkt seines Lebens und künstlerischen Schaffens mit dem grandiosen Schiffbruchbild zusammenkommt⁶⁸.

Und insofern markiert das Bild vom Menschenfloß einen Scheitelpunkt in Géricaults *Oeuvre*⁶⁹. Die dynamischen Reiterbilder und militärischen Szenerien seiner Anfangszeit verschwinden. Nach dem Floß ist für Géricault nichts mehr so, wie es war. Die zuverlässige und sensible Deutung, die Peter Weiss hinterlegt hat, offenbart, dass sich der Schrecken auf dem Floß sukzessive zu Géricaults persönlicher Katastrophe entwickelte, die mit dem letzten Pinselstrich auf der gigantischen Leinwand nicht abgeschlossen ist und erst eigentlich seinen Lauf nimmt.

„Vorherrschend war nicht länger die Empfindung einer äußerst gesteigerten Spannung bei der Entdeckung des Schiffs am Horizont, sondern eine Beängstigung, ein Gefühl der Ausweglosigkeit. Nur noch Schmerz und Verlorenheit waren aus der gewaltsam gebändigten Komposition abzulesen, es war, als sei mit der Verschörfung und Verschlackung des Farbauftrags alles dokumentarisch Greifbare aus dem Bild gewichen und allein eine Kunde der persönlichen Katastrophe des Malers übriggeblieben.“ (ÄdW, II, S. 21/22)

In der demonstrativen Körperlichkeit, die das *Floß der Medusa* charakterisiert, seinen ikonographischen Konventionen und mythologischen Vorlagen, wie es beispielsweise die elegische *Pietà*-Haltung des Bärtigen verkörpert, der einen Toten festhält (und an Dantes Ugo-

⁶⁸ Abgesehen von der exzellenten Arbeit Eitners sind die biografisch orientierten Abhandlungen zu Géricault und seinem Werk durch eine auffällige Affirmation gekennzeichnet. Nicht selten verfahren diese spekulativ, wenn es um die Deutung der *Vita* des Künstlers geht: Die distanzierte und mit Empathie vorgetragene Schilderung, die Peter Weiss seinen Ich-Erzähler vortragen lässt, erliegt nicht der Gefahr, sich von der obsessiven Lebensausrichtung des französischen Malers all zu sehr leiten zu lassen; Vgl. Gotthard Jedlicka: Théodore Géricault, a.a.O., S. 13: „So wuchs er (gemeint ist Géricault, Anm. MW) mit dem wachsenden Ruhm Napoleons auf und erlebte seinen Niedergang, seine Verbannung, seinen Tod. Er wandte dem jungen Kaiser die Begeisterung seiner Jugend zu, und als der Kaiser stürzte, war er alt genug, um die Tragik dieses Sturzes nicht nur ahnen zu können. So ist denn auch das ganze Werk des jungen Mannes von Krieg und Untergang, von Kampf und Tod durchsetzt, von einem heroisch-tragischen Lebensgefühl, das sogar dort, wo er überhaupt nicht dran dachte, ihm seinen künstlerischen Ausdruck geben zu wollen, einen starken, vielleicht den stärksten Ausdruck annimmt: in seinen Studien nach Sterbenden und Toten, nach Köpfen von Guillotinierten oder nach abgehackten Körperteilen in der Morgue ... die er zu grotesk-pedantischen Stilleben zusammenstellte.“

⁶⁹ Vgl. Denise Aimé-Azam: Géricault und seine Zeit, a.a.O., S. 170: „Das Werk war nun fertig. Das Floß Géricaults fuhr ab, beladen mit all seinen Hoffnungen. Dieses Motiv des Schiffbruchs verkörpert, ohne daß er dessen gewahr wurde, einen ganz bestimmten psychischen Status: die geistige Reaktion eines Mannes, der auf dem Zenit seines Lebens angelangt ist, ohne den Erfolg gekannt zu haben, der ihm eine gewisse Dauerhaftigkeit seines Andenkens versprechen würde ...“

lino-Stoff⁷⁰ erinnert), gelingt es Théodore Géricault, sein Schiffbruch-Bild zum Inbegriff menschlichen Leidens werden zu lassen. Die Radikalisierung aber ist die, dass Géricault sich schon längst vom Leid der Schiffbrüchigen entfernt hat.

„Was ist geschehen? Das Gemälde hat sich vom Anker der Geschichte gelöst. Das ist nicht mehr „Szene eines Schiffbruchs“, geschweige denn „Das Floß der Medusa“. Wir stellen uns das grausame Elend auf diesem Unglücksgefahr nicht einfach nur vor; wir werden nicht einfach nur zu den Leidenden. Sie werden zu uns. Und das Geheimnis des Bildes liegt in seiner Energieverteilung. Schauen wir es uns noch einmal an; den heftigsten Wirbelsturm, der sich aus diesen muskulösen Rücken aufbaut, während sie sich dem Pünktchen des rettenden Schiffes entgegenstrecken. Die ganze Anstrengung – wozu?“⁷¹

Das Floß wird für den Maler zu einer universellen Raum-Chiffre. Die maritime Umgebung, auf der dieses Floß umhertreibt, ist als Universal-Landschaft deutbar. Géricault weist über die individuellen Qualen der Schiffbrüchigen hinaus und setzt die Figuren in den Stand, menschliches Leiden überhaupt zu repräsentieren. Einen versteckten, doch offensichtlichen Hinweis darauf gibt der Maler selbst, indem er sich nicht an die verbürgte Zahl von fünfzehn Überlebenden hält, sondern die Versammelten auf dem Menschenfloß numerisch aufstockt⁷². Damit ist aber auch die tatsächliche Rettung selbst annulliert und einer eigenen Option das Wort geredet, wie sie der Maler unmissverständlich in der sich auftürmenden Welle untergebracht hat. Das einmal erreichte Wissen, die mit dem *Floß der Medusa* exzellent entwickelten Fähigkeiten, die empathetische Haltung gegenüber dem Leiden konnte Géricault nicht über Bord werfen. Es findet Eingang in das Schiffbruchbild: Wie und an welcher Stelle? – das bleibt ein Rätsel des Bildes und bestimmt seinen visionären Gehalt:

„Und doch war es mir nie so deutlich geworden, wie in der Kunst Werte geschaffen werden konnten, die ein Versperrtsein, eine Verlorenheit überwand, wie mit der Gestaltung von Visionen versucht wurde, der Melancholie Abhilfe zu leisten.“ (ÄdW, II, S. 33)

Géricault hatte sich nicht nur mit den Flößlingen solidarisiert, sondern darüber hinaus seinen Blick für die Flößlinge des Lebens geschärft, die Schiffbrüchigen zu Land: Das sind gemeinhin als Geistesranke bezeichnete Insassen einer Irrenanstalt⁷³; Der Floßmaler entwirft faszinierende Porträts von Verwirrten, Besessenen, Spielern, Dieben, die aus einer anderen Welt zu ihm und seiner Staffelei starren. Er malt guillotinierte Köpfe, denen die

⁷⁰ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 190: „The contemporary viewers, the sorrowing „Father” bent over the nude body of his „Son” recalled Dante’s description of Count Ugolino, starving in the Pisan tower among his dying children. The episode was one of the favourite horror stories in romantic poetry and art Géricault purged every other reference to cannibalism from the *Medusa*’s final version, but he kept the group of „Father and Son” to recall Ugolino and thereby remind the knowing spectator of the raft’s most notorious horror.”

⁷¹ vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln, a.a.O., S. 163/164

⁷² ebd.

⁷³ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 242: „What motivated this elaborate enterprise? To grasp the meaning of these altogether exceptional works, it is necessary to inquire into Géricaults purpose. All sources agree that the portraits were painted for, or at last with the help of, Dr Georget, but this does not tell us anything very definite about Géricault’s intention. It has been conjectured that he began them in a spirit of private experiment and study, fascinated by the painfulness and terror of the subject, rather as he had painted cadavers at the time of the *Medusa* ...”

Fassungslosigkeit über ihr schmähhches Ende noch ins Gesicht geschrieben steht. Und er malt weiterhin seine Pferde. Nicht aber die geschmückten und mit Offizieren gesattelten, sondern die abgehalfterten. Es sind die Klepper, die Schindmähren, die im Stall auf ihr Gnadenbrot oder auf den Abdecker warten⁷⁴.

Bei einem Pferdesturz auf den Hügeln des *Montmartre* wird der leidenschaftliche Reiter Géricault am Rücken verletzt. Es bildet sich ein Abszess. Der junge Mann wird operiert, um eine Blutvergiftung zu verhindern. Aus dem an sich kleinen Eingriff entwickelt sich aber eine nicht mehr zu kontrollierende Knochenerkrankung⁷⁵. Géricault, der kraftvolle Dandy, verwest bei lebendigem Leib, „his friends were horrified to see this athlete reduces to a skeleton.“⁷⁶

Im Fieberschub holt er noch einmal zu großen malerischen Würfeln aus, Themen zur Sklaverei schweben ihm vor. Die Kraft und die schwächliche Hand reichen aber nur noch für kleine Würfe, dieselbe, die linke, zu malen: die sterbende Malerhand, „A tous ceux que j’aime, Adieu“⁷⁷, signiert der 32-jährige die kleine Zeichnung, der noch wenige Jahre zuvor einem Riesenformat den Kampf ansagte. Am 26. Januar 1824 findet der Todeskampf sein Ende.

Der Schriftsteller Julian Barnes hat in seiner essayistischen Annäherung an Géricaults *Floß der Medusa* auf einen wichtigen Aspekt hingewiesen. Es ist die zur Schau gestellte muskulöse Statur, die jeden einzelnen auf dem Floß auszeichnet⁷⁸ und die scheinbar in Widerspruch zur auszehrenden Fahrt, zu den mannigfaltigen Entbehrungen bis hin zum überlieferten Kannibalismus steht, wie er in der Dokumentation der Überlebenden nachzulesen ist:

„Man denke sich 15 Unglückliche fast ohne alle Bekleidung, am ganzen Leib und im Gesicht von der Sonne fürchterlich verbrannt; zehn von ihnen konnten sich kaum rühren; die Haut von allen unseren Gliedern abgeschunden; alle unsere Züge zum Entsetzen verzerrt! Unsere

⁷⁴ Vgl. Denise Aimé-Azam: Géricault und seine Zeit, a.a.O., S. 218: „Damals ging er die Verbindung mit den Brüdern Gihaut ein, die ihren Laden am Boulevard des Italiens auf Nr. 5 hatten. In ihrem Auftrag fertigte er eine ganze Serie von Druckplatten, die ... mit Radiernadeln und Stichel druckfertig gemacht wurden. Fast jede ist eine Variation seines Lieblingsmotivs, des Pferdes. Noch einmal zeigt er (es) in allen Spielarten und Erscheinungsformen, bis hin zu seinem tragischen oder grotesken Ende. Der Schindergaul, der zum Abdecker geführt wird, das verendende Schlachtpferd, das einsam auf dem verlassenen Feld zurückbleibt, ergreift bei ihm ebenso wie menschliches Leiden und Sterben.“ Vgl. Von Michelangelo bis Géricault: Zeichnungen aus dem Vermächtnis Armand – Valton. Hamburger Kunsthalle, 12. März – 2. Mai, 1982, S. 232: „Géricault, alors influencé par la lithographie et la peinture anglaise de chevaux, rompt avec la stylisation monumentale de la *Course de chevaux libres* du Louvre ... et adopte un style où chaque élément de la composition émane d’impressions visuelles directes.“

⁷⁵ ebd., S. 232: „Der Knoten quetscht zwei Wirbel im Rückgrat; ein Leiden, an dem er damals gerade behandelt wurde, macht diese Quetschung zu einer offenen Wunde, und Géricault ... stirbt an Knochenfraß, eine der langwierigsten und qualvollsten Krankheiten, die es damals gab.“

⁷⁶ Vgl. Lorenz E. A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 279

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ Vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln, a.a.O., S. 162: „Warum sehen die Überlebenden so gesund aus ... wieso sehen alle – sogar die Leichen – so muskelbepackt, so ... gesund aus? Wo sind die Wunden, die Narben, die Auszehrung, die Krankheit? Das sind Männer, die ihren eigenen Urin getrunken haben, am Leder von ihren Hüten genagt, ihre eigenen Kameraden verzehrt haben.“

hohlen und fast wilden Augen, unsere langen Bärte gaben uns ein noch scheußlicheres Aussehen; wir waren nur noch Schatten von Menschen.“⁷⁹

Dieser scheinbare Widerspruch ist ein Beleg dafür, dass Géricault nicht mehr die Flößlinge der „Medusa“ auf seinem Bild meinte, sondern den Menschen überhaupt, der hier kraftvoll, zugleich gedemütigt und schwach zu sehen ist. Hätte Géricault die Menschen auf dem Floß zu deutlich als Schiffbrüchige mit ihren Blessuren und den sie überwältigenden Strapazen gemalt, so hätte das Bild seine universelle Erreichbarkeit als Menetekel von Qual und Vergeblichkeit, von Anstrengung und Verlust, vor allem aber als Sinnbild menschlichen Scheiterns eingebüßt. Dank der universell verstandenen Metaphorik des Schiffbruchs und seiner Umgebung von Meer und Sturm vertraute Géricault auf einen interpretatorischen Mehrwert, der das auszuhaltende Leben betrifft:

„... wie vom Blick eines Ertrinkenden war das Floß gesehn, und die Rettung war so entlegen, dass es schien, als müsse sie erst erdacht werden. Eine Täuschung, eine Halluzination konnte diese auftauchende Hilfe sein, der sich die letzte wachwerdende, gradweise sich steigende Kraft zuwandte, in einer Zukunft lag sie, weit weg von der Welt, in der die Zuschauer sich befanden. Aus der vereinzelter Katastrophe war das Sinnbild eines Lebenszustands geworden.“ (ÄdW, I, S. 345)

So haben sich nicht nur die eitlen Herren der Großbourgeoisie einst im *Salon Carée* geirrt, sondern all die anderen auch, die in der Nachfolge das Bild oder Teile daraus kopiert, vervulkt oder anderweitig für sich in Anspruch genommen haben. Große Kunst weist über sich selbst hinaus⁸⁰ und ist mit derlei Simplifizierungen nicht zu erfassen:

„Wie hoffnungslos sind unsere Signale, wie dunkel der Himmel; wie groß die Wellen. Wir sind alle verloren auf See, hin- und hergeworfen zwischen Hoffnung und Verzweiflung, und winken etwas zu, das vielleicht niemals kommen wird, um uns zu retten.“⁸¹

Das ist das Zeichen, das uns Géricault gibt und das wir mit dem *Floß der Medusa* ins nächste Jahrtausend mitnehmen.

1.4 Schiffbruch als ekstatische Verzeitlichung und schrecklicher Augenblick. Integration des metaphorischen Fremdkörpers

Die Idee vom Schiffbruch zehrt *per se* von einer Sonderstellung und profitiert als erschreckender Vorgang⁸² vom Auslösen einer anthropologisch-psychologischen Primärreaktion, die sich unweigerlich einstellt, wenn das Wort auf den Schiffbruch als *splendid isolation* fällt, ohne bereits über genaue Abläufe informiert, über tragische Einzelheiten, wie menschliches

⁷⁹ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 74

⁸⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 33: „Wie er selbst Linien weitergeführt hatte, die von Michelangelo, Tintoretto, Caravaggio ausgegangen waren, so wiesen Daumier, Courbet, Degas, in seiner Art auch van Gogh, mit dem Strich ihrer Pinsel auf Géricault hin.“

⁸¹ Vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln, a.a.O., S. 164

⁸² Vgl. hierzu Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt/M., 1994, S. 36-47

Versagen⁸³, in Kenntnis gesetzt worden zu sein: „Das Bild der Havarie zieht also den jeweils gemeinten Vorgang ... aus allen Bewertungen mit gewöhnlichen ... Maßstäben für einen Augenblick heraus“⁸⁴ und löst einen spürbaren Impuls im „Reiz-Reaktions-System“⁸⁵ aus. Ohne die Klassifizierung im codierten Bewusstsein als ein erschreckendes Ereignis, ohne die Ausschüttung homöostatischer Stoffe als unmittelbare und authentische Reaktion, wäre der Schiffbruch nicht als ‚schrecklich‘ innerhalb anderer Ereignisse definiert.

Damit wird der momentgerichteten Struktur, der „Augenblicks-Ekstase“⁸⁶, Genüge getan. Auf der Ebene des „Wahrnehmungs-Erlebnisses“⁸⁷ stellt sich ein emotionales Pendant ein, das entsprechend erfahrbar wird: Der Schreck fährt für einen Moment in alle Glieder und lässt keine Zeit zum *Räsonnement*.

Die Vorstellung vom Ende in den Fluten des Meeres, ohne auffindbare Spuren zu hinterlassen, löst in der Gefühlswelt des Menschen intensivere Affekte aus, als es Katastrophen auf dem Land oder in der Luft vermögen. Das gilt noch beim Betrachten der maritimen Ereignisbilder, die nicht selten den Schiffbruch ohne den Anflug einer Hoffnung inszenieren:

„Solche Bilder schienen wie geschaffen, um Mitleid und Nachdenklichkeit zu erzeugen, und es gibt gute Gründe anzunehmen, daß einige Betrachter die Szene zum Anlaß nehmen, um über das menschliche Leben und das Glück zu meditieren oder über die Zukunft des Staates, ihr eigenes Schicksal oder über eine von den vielen metaphorischen Assoziationen, mit welchen solche Bilder ... verbunden waren.“⁸⁸

Damit scheint etwas vertreten zu sein, was am Thema des Sterbens, am elegischen Moment des Abschied-Nehmens-Müssens rührt: Der Schiffbruch führt einen maliziösen Tod vor Augen, der den Horror menschlicher Vorstellungskapazität übersteigt. Es mag etwas übrig geblieben sein vom letzten Triumph des grenzenlosen Meeres als *oceanus dissociabilis*, von der See als eine „alles zernagende und alles verschweigende.“⁸⁹ Ein verschollenes Schiff samt Besatzung auf hoher See, das Scheitern eines darin vertretenen Unternehmens, scheint einen idealen Archetypus⁹⁰ im Inventar menschlicher Umwelt zu vertreten.

⁸³ J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 24: „Während wir das Kap-Barbas umsegelten, sah Herr von *Chaumareys* mit sorgloser Gutmütigkeit ... zu, während derjenige, der sein Vertrauen gewonnen hatte, auf dem Vorschiff der Fregatte umherging, und mit kaltem Blute die zahlreichen Gefahren erblickte, die sich an der Küste zeigten.“

⁸⁴ Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch, a.a.O., S.51

⁸⁵ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S.78

⁸⁶ ebd., S. 55; vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 303: „Die Gestalten des Schreckens, der Qual und der Dankbarkeit, zugespitzt durch die Plötzlichkeit der Katastrophe, verschaffen dem Publikum die erhabene Freude der von Burke definierten vorgespiegelten Gefahr. So dient die Betrachtung der Gestade dem Selbsterhaltungswunsch: Jeder findet hier Gelegenheit, seinen Todestrieb zu befriedigen.“

⁸⁷ ebd.

⁸⁸ Lawrence O. Goedde: Das Seebild als Historie und Metapher, a.a.O., S. 70

⁸⁹ Kurt Wais: Die Errettung aus dem Schiffbruch. Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 34, 1960, S.22; Vgl. hierzu auch das Kap. *Die Wurzeln der Angst und des Abscheus: Ein abgrundtiefes Sammelbecken sintflutlicher Reste*, In: Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 13 ff.

⁹⁰ Vgl. C.G. Jung: Archetypen, München, 1992, S. 7

Taucht die Metapher des Schiffbruchs als heterogenes Element, als „Störung“⁹¹ oder „Fremdkörper“⁹² auf, wird sie unmittelbar und übereinstimmend als ein weiter zielender Verweis verstanden. Sie ist kaum geeignet als motivisches Solitär nur sich selbst zu vertreten. Der Schiffbruch hat stets einen Verweischarakter:

„Falle in eine vollkommene Leere und Stille. Treibe in der zeitlosen Rundung des Ozeans. Die Einsamkeit ist so groß, daß ich sie nicht mehr empfinde ... Ein Meer von Grauen muß ich durchdrängen, bis ich an einen Finger kommen.“ (*Fremde*, S. 203)

Mit anderen Worten: Taucht die Metapher Schiffbruch als Bild-Zitat auf, ist ein Fortfahren im Text unmöglich, eine Unterbrechung, eine Bildstörung tritt auf. Sie zeigt, dass mehr auf dem Spiel steht, als der szenische Effekt eines dargestellten Untergangs oder einer ertrinkenden Besatzung⁹³. Dem Rezipienten selbst obliegt es, die ausgelöste „Dysfunktion“⁹⁴ der Metapher zu überwinden:

„In der Erfahrung entspricht dem die Notwendigkeit, auch den überraschendsten Auftritt an der Grenze zum vermeintlichen ‚Wunder‘ noch als dem kausalen Gesamtsystem angehörig einzugliedern.“⁹⁵

Für die Untersuchung der Schiffbruchfigur in Peter Weiss' Prosa ist dieses das wichtigste Bestimmungsmerkmal. Immer dann, wenn der Topos des Meeres erscheint und das Schiff oder das Floß als semantisch-metaphorisches Partikel auftreten⁹⁶, zeigt der Text seinen phantasmagorischen Anspruch und verweist auf einen größeren Zusammenhang:

„Und indem die Fluten des Ozeans eintönig mein Floß umrieseln, schaffe ich mir die Wirklichkeit der Stadt, aus der Zwangsidee des Lebens heraus lasse ich sie erscheinen ...“ (*Fremde*, S. 213)

1.5 Schiffbruch als epochales Zeichen des Untergangs. Narrenschiff als Karnevalisierung des Untergangs

Innerhalb der *Topoi* in der bildnerischen Kunst, der Rhetorik⁹⁷ und ihrer kommunikativen Konventionen ist der Schiffbruch resistent und steht damit ganz im Gegensatz zur *Quintessenz* von Zerstörung und Wüstenei, die er beschreibt. Er begleitet nach wie vor die massi-

⁹¹ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

⁹² ebd.

⁹³ Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 95: „Der eschatologische Sinn (des) Schiffbruchs ist unverkennbar.“

⁹⁴ Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 171: „Die Floßfahrt auf dem Ozean versinnbildlicht die Katastrophe des Exils. Der gesamte Motivkreis Meer, Ozean, Floß und Stadt entstammt der Bilderwelt von Heimatverlust und Fremde. Entsprechend ist das Floß in Weiss' Werk von Anfang an ein Gefährt, auf dem die Grenzen der Erfahrung und des Vertrauens überschritten werden.“

⁹⁷ Vgl. Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch, a.a.O., S. 50

ven Schiffe als schwimmende Garanten, den Weltmeeren zu trotzen und den metaphorisch so spät betretenen Raum des Bösen⁹⁸ nicht wieder preiszugeben.

Erst der Schiffbruch *par excellence* straft dem Lügen: Verursacht durch eine Kollision mit einem lapidaren Eisberg bei ansonsten ruhiger See⁹⁹ dechiffriert er nicht nur die Prognose „unsinkbar“ als Worthölse¹⁰⁰, sondern unterschreibt mit virulenten Langzeitfolgen die Bankrotterklärung für die Tugend Seefahrt. Der Schiffbruch hat für diesen Tag seinen ernstzunehmenden Mitteilungseffekt angemeldet und sich als veritables Zeichen im „Wahrnehmungspathos epochaler Vorgänge“¹⁰¹ nachdrücklich in Erinnerung gerufen. Über seinen Status als exquisites Ereignis setzt er einen Bewusstseinsvorgang in Gang. Ein furioser Schiffbruch dieser Größenordnung prägt sich ins Gesicht und ins Gedächtnis des Jahrhunderts ein, wird als dezidierter Allgemeinplatz des Untergangs verstanden und kann als solcher zeitübergreifend wieder eingesetzt werden. Er konstituiert die Metapher des Schiffbruchs neu und setzt sich im kulturellen Bewusstsein fest - auf lange Zeit:

„Ich hörte das wütende Brüllen des sterbenden Schiffes, die ohrenbetäubende Kakophonie, die die Nacht zerriß, als es sich senkrecht aufstellte und all seine Innereien ausspie. Die Luft war so rußgefüllt, dass ich fast erstickte, und ich wusste kaum mich vor den Funken in Deckung zu bringen, die wie Glühwürmchen über dem Wasser tanzten, als der erste Schornstein abbrach und ins Meer stürzte.“¹⁰²

So geraten mit dem Untergang der *Titanic* die innovativsten und legendärsten Idole einer ganzen Generation, nicht nur für Enzensberger¹⁰³, plötzlich ins Wanken. Der Mythos kreist, wie das nur die wenigsten Ereignisse auszulösen imstande sind. Die Gigantomanie

⁹⁸ Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S.14: „Das unbezähmbare Element zeigt die Unvollendetheit der Schöpfung. Das Meer ist ein Überbleibsel jenes undifferenzierten Urstoffes, dem, um erschaffene Natur zu werden, eine Form gegeben werden mußte. Die Herrschaft des Unvollendeten, eine flimmernde und ungewisse Fortsetzung des Chaos, symbolisiert die Unordnung im Vorstadium der Zivilisation. Manche vermuten, daß der tosende Ozean schon in der vorsintflutlichen Zeit kaum in seinen Schranken zu halten war. Gleichzeitig flößt er tiefe Abscheu ein, denn das klassische Zeitalter schient die Versuchung einer Rückkehr in den Schoß der Schöpfung ebenso wenig zu kennen, wie den Wunsch des Versinkens, der die Romantiker nicht losläßt.“

⁹⁹ Hans Magnus Enzensberger: Der Untergang der *Titanic*. Eine Komödie, Frankfurt/M., 1978, S. 64: „New York. Heute morgen wird durch eine Reuter-Meldung bestätigt, daß alle Passagiere der *Titanic* bei ruhiger See die Rettungsboote aufgesucht haben.“

¹⁰⁰ ebd., S.67/68: „Die vorletzten Worte eines beleibten Herrn zum Beispiel ... Nicht einmal Gottvater wäre imstande, diesen Kahn zu versenken.“

¹⁰¹ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 154

¹⁰² Vgl. Beryl Bainbridge: Nachlicht. Aus d. Englischen v. Charlotte Breuer, München 1997, S. 235

¹⁰³ In seiner Verserzählung, die er „Komödie“ nennt und die in 33 Gesängen aufgeteilt ist - damit ist nicht nur strukturell auf Dantes *Göttliche Komödie* angespielt - verarbeitet Enzensberger seine Kuba-Erfahrung. Die beiden Orte *La Habana* und *Berlin* weisen auf die Polarität zweier Systeme, zweier Sprachen und Kulturen und zweier Welten hin, die in den Versen zur Sprache kommt. Die Fortschrittsgläubigkeit und die wirtschaftlichen Verquickungen der 1. Welt treffen mit Castros politisch-utopischem System, das „den Umsturz predigt“, im Bild der Havarie zusammen. Das 1912 gesunkene Schiff dient als Allegorie, politische Realität und Visionen in lakonischer, zuweilen zynischer Sprache: „Am achten Mai, war das ein Ding, als die *Titanic* unterging“, zu verschmelzen. Was dabei gelungen ist, ist eine emphatische Poesie „ohne Rücksicht auf Eisberge, Schiffbrüche, Sintfluten“, wie es im Zehnten Gesang heißt.

des Menschen wird an ihrer Achillessehne empfindlich getroffen und beispiellos desavouiert. Die Welt hält für einen Moment den Atem an¹⁰⁴.

Die Klimax der Schiffbrüche diskreditiert nicht nur das stählerne Flaggschiff, das als Hybrid der Technik-Gläubigkeit aus dem Hafen läuft, sondern überführt das luxuriöse Treiben an Bord als *dance macabre* auf dem Narrenschiff: Ein Schiffbruch solchen Kalibers wirkt als Symptom einer gefährdeten Epoche, die sich den bisherigen Zeichen verschließt, und bahnt anderen Katastrophen nicht-technischer Art den Weg: „Es wird angezeigt durch eine Metapher ... der des ‚Schiffbruchs‘.“¹⁰⁵ Der Alptraum bei seichter See ist komödiantische Farce, ist Groteske und Maskenball in einem, eine *mardi gras*¹⁰⁶ des noch jungen Jahrhunderts, die abrupt beendet wird. Als die *Combo* aufspielt, drängt „Der erste Funkspruch: 00.15 Ubr. Mayday. An alle. Position 41° 46' Nord 50° 14' West“¹⁰⁷ dazwischen und gibt das Signal zur Demaskierung¹⁰⁸.

Die auf dem Schiff feiern und sich dabei in Selbstvergessenheit ergeben, verstärken den Kontrast zwischen ihnen und den Betrachtern - denen, die an Land geblieben sind. Peter Weiss hat in seinem frühesten Text die Katastrophe der ‚ausgestorbenen Welt‘ mit dem Treiben auf dem Narrenschiff synchronisiert:

„Gegen Mittag fuhr ein buntes Schiff in der Ferne rings um die Insel, es war festlich beflaggt, Musik und Stimmen, Lachen von Menschen wehte abgerissen zu mir hinüber; ich stand unbeweglich und gelähmt und drehte mich langsam, dem Schiff mit den Augen folgend, um mich im Kreise. Dann, erst als es schon wieder heckwärts zu mir lag und sich entfernte, hob ich die Arme, rief, und schwenkte mein Hemd durch die Luft, bis es zerfetzt war. Das geschmückte Schiff aber ward kleiner und kleiner, blendend lag die Sonne auf seinen weißen Segeln. Die fröhliche Musik verhallte, ein helle Frauenstimme, ein klingendes Lachen, schon sehr fern und ein wenig taumelnd. Dann verging' s. Es wurde wieder still.“¹⁰⁹

In der *Ästhetik des Widerstands* wird der Schiffbruch der „Medusa“ abermals zum Sinnbild der gefährdeten Epoche¹¹⁰. Noch während der Protagonist den Bericht der überlebenden Flößlinge liest und schließlich dem Ölgemälde *face en face* gegenübersteht, eskaliert die Kriegsgefahr in Europa und die französische Metropole steht kurz vor ihrer Besatzung. Die Metapher des Schiffbruchs erfährt ihre nachhaltige Spiegelung und wird zum Ankündigungszeichen des bevorstehenden Untergangs:

¹⁰⁴ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 64: „Das 19. Jahrhundert war in quantitativer Betrachtung sicher die Epoche der Schiffbrüche. Die Natur manifestierte sich bis zum Untergang der „Titanic“ mit ihrer Gewalt überzeugender als jemals zuvor ...“

¹⁰⁵ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 282

¹⁰⁶ Vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München, 1969, S. 28: „Deshalb geht großen Umwälzungen ... eine gewisse Karnevalisierung des Bewußtseins voraus.“

¹⁰⁷ Hans Magnus Enzensberger: Der Untergang der Titanic, a.a.O., S. 10

¹⁰⁸ Vgl. Vilém Flusser: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt/M., 1994, S. 129: „Demnach ist die ‚falsche‘ Seite der Maske die echte, denn sie macht den Schwindel offensichtlich.“

¹⁰⁹ Peter Ulrich Weiss: Das Traktat von der ausgestorbenen Welt. In: Museum Bochum, Kunstsammlung: Der Maler Peter Weiss. Bilder. Zeichnungen. Collagen. Filme, Bochum, o.J., S. 61

¹¹⁰ Vgl. AdW, II, S. 43: „... wir fuhrten mit der Metro zum Norden, in die Vorstädte, dort herrschte beklommenes Schweigen ... Eine dumpfe, noch zurückgehaltne Wut war zu verspüren, aber auch Ermattung, Fassungslosigkeit, Resignation. Sie, die hier wohnten, wußten, ... daß dieser Friede (das Münchener Abkommen; Anm. MW) nur ein Aufschieben des Kriegs war ... „

„Vor kurzem noch war es, als könnten Einsicht, Vernunft siegen über die Mächte der Zerstörung, jetzt bestimmten dunkel gekleidete Herren feierlich und korrupt über das Geschick der Nationen.“ (ÄdW, II, S. 24)

Indem Peter Weiss sich im II. Band seines Romans von den anderen Ereignisbildern verabschiedet und Géricaults Schiffbruchbild hinüber nimmt, betont er die Relevanz, die er diesem Bild gegenüber den anderen zuspricht. Der Abschied von Spanien und die Ankunft des Ich-Erzählers in Paris sind unmittelbar mit dem *Floß der Medusa* als ein ästhetisches Scharnier verknüpft und markieren die Bewusstseinsweiterung des Protagonisten. Spätestens in der „Hauptstadt ... der Erleuchtung“ (ÄdW, II, S. 18.) wird dem Protagonisten seine beinahe aussichtslose Situation bewusst, die strukturelle Ähnlichkeiten mit der Situation der Flößlinge¹¹¹ aus Géricaults Gemälde hat. Gleichzeitig spiegelt sich im Fertigungsprozess des Malers das eigene – noch zu leistende – schriftstellerische Projekt:

„Ich wußte in dieser Stunde nur, daß ich hindurch mußte durch eine Fülle von Ablagerungen, die sich so dicht ineinander verschoben und versponnen hatten, dass jede Bewegung gleichsam ein Knirschen und Bersten hervorrief ...“ (ÄdW, II, S. 15)

Die beiden substantivierten Verben „Knirschen“ und „Bersten“ verweisen auf die unzulängliche Konstruktion des mit Tauen notdürftig zusammengehaltenen Floßes, das den extremen Bewegungen der Wellen und denen der Schiffbrüchigen nicht standhält.

Nicht, dass Picassos *Guernica*, Goyas *Erschießung der Aufständischen* oder Delacroix' Epiphanie auf der Barrikade¹¹² im Sinne der „ästhetischen Sensation des Schreckens“¹¹³ nicht radikal genug wären, eine parabolische Wirkung für den Roman zu entfalten. Sie etablieren nachhaltig Weiss' Auswahlkriterium einer emphatisch verdichteten Zeitlichkeit und haben als ästhetisches Konstrukt „... eine Sekunde des Nochlebens der übermächtigen Zerstörung abgewonnen und in Zeitlosigkeit versetzt.“ (ÄdW, I, S. 345).

Peter Weiss' seit jeher geprägter Blick für Körperlichkeit, dessen Wahrnehmung im Leitmotiv des Schrecken steht, hat in Géricaults ostentativer Skulptierung des Schiffbruchs eine Idealkonfiguration für sein Erzählprojekt gefunden. Erst in der körperlichen Dynamik, im letztmaligen Aufbäumen der verzweiferten Zwangsgemeinschaft der Noch-Lebenden wird das Bild zum Menetekel menschlicher Qualen und zur Raum-Chiffre, die den zahllosen Körperbildern des Schlussromans seinen ästhetischen Fluchtpunkt gibt.

¹¹¹ Vgl. ÄdW, II, S. 21: „Vorherrschend war nicht länger die Empfindung einer äußerst gesteigerten Spannung bei der Entdeckung des Schiffs am Horizont, sondern eine Beängstigung, ein Gefühl der Ausweglosigkeit.“ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 177: „Paris, voller Kunstschatze, die den Ich-Erzähler seine Lage von Zeit zu Zeit vergessen lassen, oder sie ihm aber verdeutlichen, ist erst die Vorhölle des Exils. Wenige Monate später in Schweden, ständiger Überwachung durch die Fremdenpolizei ausgesetzt ... wird er die volle Bitterkeit des Daseins im Exil schmecken.“

¹¹² Vgl. Jörg Traeger: Die Epiphanie auf der Barrikade. Zum Bild der Revolution bei Delacroix. In: B. Brock/A. Preiß (Hrsg.): Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, München, 1990, S. 139-153

¹¹³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt/M., 1994, S. 39

Allein die Evokationskraft von Géricaults *Tableau* und die darin implementierte Ereignis-metapher des Schiffbruchs sowie die Raumchiffre des Floßes¹¹⁴ sind den anderen Bildern überlegen und in der Lage, den Schrecken des Romangeschehens zu spiegeln, das „... sich mit Gewissheit auf die Katastrophe hinbewegt()“ (ÄdW, II, S. 7), sowie der Überlebensbericht der beiden Schiffbrüchigen, der dem Ich-Erzähler als ein erzähltechnischer *Clou* von Peter Weiss in die Hände gelangt. In der Paris-Episode entfaltet Weiss sein schriftstellerisches Können: Nicht nur die Gefährdung des Ich, das synchron den Überlebenskampf der Floßbesatzung und den Fertigstellungsprozess des Schiffbruchbildes räsoniert, sondern die epochale Gefahr steht mit der Aufnahme des II. Bands der *Ästhetik des Widerstands* im Mittelpunkt. Der Spaziergang durch die Pariser Straßen wird zum Sinnbild der Bedrohung. Während das Ich den Pariser Louvre betritt, breitet sich auf dem europäischen Kontinent die faschistische Machtpolitik weiter aus. Auch die Weltlage läuft Gefahr, durch ein Knirschen und Bersten aus den Fugen zu geraten. Schiffbruch und Untergang erlebt das Ich in einer geradezu bedrückenden Nähe:

„... vorm Eintritt in den Louvre aber war nur eine Schwelle zu nehmen, und während die deutschen Truppen sich an der tschechoslowakischen Grenze formierten, Polen und Ungarn ihre eignen Forderungen auf Landgewinn stellten, und man sich im Hotel Dreesen am Rhein auf die Ankunft der britischen Delegation vorbereitete, wurden die Türen aufgeschlagen, und ich zog ein, im Strom der Pilger, in die Fluchten der Säle ...“ (ÄdW, II, S.21)

Wie bereits in der frühen Prosa *Der Fremde* fungieren Floß und Schiffbruch in der *Ästhetik des Widerstands* als metaphorischer Impakt, Bedrohung zu vergegenwärtigen. Steht im Frühwerk das vom Untergang bedrohte Ich im Zentrum des Geschehens, so geht es in Weiss' *Opus Magnum* um die bedrohte Weltlage. Das Ich darin ist mithin orientierungslos: Wie könnte Weiss das besser versinnbildlichen, als mit den einmal etablierten literarästhetischen Mitteln. Der aus Spanien demissionierte Protagonist bewegt sich auf den Straßen wie auf einem Floß, von der Gefahr des Untergangs bedroht. Die Bedrohung ist allgegenwärtig, wie es sich beim zweiten Besuch des Pariser Louvre darstellt. Das Kunstmuseum, das schließlich Géricaults Bild vom Untergang beheimatet, ist durch die bevorstehende Okkupation bedroht und wird evakuiert¹¹⁵. Mehr kann sich eine Metapher, die den Untergang repräsentiert, nicht brechen; Weiss hat in dieser Episode alle erdenklichen ästhetischen Möglichkeiten ausgeschöpft.

¹¹⁴ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 314: „Auf dem Floß ... verdoppelt sich der Schrecken schon nach kurzer Zeit. Der Angst vor dem Ertrinken ... gesellen sich Qualen des Hungers hinzu, der allmähliche Übergang zum Kannibalismus.“

¹¹⁵ Die Evakuierungsszene des Louvre gehört zu den am feinsinnigsten konstruierten Passagen innerhalb des Géricaultblocks. Hier verdichtet sich nicht nur das Geschehen, sondern darüber hinaus die Wahrnehmungsschärfe des Ich. Vgl. AdW, II, S. 41: „... nach Jahren des trägen verbitterten Wartens konnten sie sich darauf besinnen, dass sie Bevollmächtigte waren. Eine bedeutende Aufgabe hatten sie an diesem Tag auszuführen, die Räumung des Louvre, zur Evakuierung der Bilder. Durch das Trecento, das Quattrocento gellten die Glöckchen, die immer ingrimmiger werdenden Befehlsrufe, die Pfliffe, das Zungenschmalzen, das Zusammenklatschen der Hände, vorbei an Martini, an Frau Angelico ... schon wurden Leitern herbeigetragen, der Abbau begann, wir wurden hinausgeworfen in die Mobilisierung, in die Erwartung des Kriegs.“

Das Ereignisbild fungiert als Antizipation des Epochen-Schreckens, den zu schildern, sich das Ich in der Stadt aufhält. Die Stadt, die sich in einer aufgeladenen hektischen Betriebsamkeit präsentiert, erwartet ihren zukünftigen Usurpator. Europa liegt in den Fallstricken des Faschismus und die Welt steht unmittelbar vor ihrem Abgrund. So gesehen gerät Géricaults Bild für den Protagonisten zu einer weit reichenden Erfahrung, die zu nutzen für ihn unabdingbar ist:

„Beim Studium des Höllenfahrers Géricault wird der Versuch unternommen, im zweifachen Akt ästhetischer und emotionaler Mimesis, eine Sensibilität wiederzubeleben, die für den Widerstand unverzichtbar ist, will er sowohl über eine ästhetische als auch moralisch-politische Reaktionsfähigkeit verfügen.“¹¹⁶

1.6 Individualisierung des Schiffbruchs. Erzählprojekt unter dem Zeichen der Metapher

Nicht jeder Schiffbruch wird zu einer „epochenspezifisch originellen Abart der Schiffbruchfigur“¹¹⁷ und so publik, wie es der Untergang der *Titanic* als persistentes Trauma für sich beanspruchen kann, gestattet und dem Interpreten einen derartigen diagnostischen Perspektivismus. Wie jedes Schiff anders konstruiert ist und über seine spezifischen Eigenheiten verfügt, so verläuft jeder Schiffbruch individuell, in Abhängigkeit zur Größe des Schiffes, seiner navigierten Route etc. und hat damit seine charakteristischen Umstände. Was auf den ersten Blick aussieht wie die Wiederholung des immergleichen, sukzessiven Vorgangs von Untergang und Ertrinken, vertritt zwar als Referenz die zu untersuchende Ereignis-Metapher, ist aber, isoliert bewertet, stets ein autonomes Geschehen, das so disparat sein kann wie das Scheitern am Felsen der *Loreley* oder am scharfkantigen Eismeteoriten: „Die stählerne Haut unter der Wasserlinie klafft, zweihundert Meter lang aufgeschlitzt von einem unvorstellbaren Messer.“¹¹⁸

Deshalb ist nicht jeder Schiffbruch geeignet, den Schrecken einer Roman-Wirklichkeit zu insinuieren. Mit dem Untergang der „Medusa“ und Géricaults in die Annalen eingegangenen, überlebensgroßen Bild vom Menschenfloß dürfte der Meilenstein in der (Motiv-) Geschichte von Schiffbrüchen und ihrer emphatischen Darstellung gelegt worden sein, dem diese evokative Kraft fast monopolistisch zugebilligt wird.

Peter Weiss hatte hierin das *Non plus ultra* der Seestücke in den Kunstarsenalen der Welt gefunden. Beide Konstanten, der ausgewählte Moment des Schiffbruchs als Wahrnehmungsereignis, seine zeitliche Verdichtung, sowie das Floß als räumliche Distinktion bestimmen Weiss' Verwendung der Universalie innerhalb seines Erzählprojekts. Das Romangeschehen, also die Ebene der erzählten Zeit, ist dem Fluidum der Metapher ausgesetzt. Géricaults *Floß der Medusa* bildet den ästhetischen Fluchtpunkt, auf den der I. Band

¹¹⁶ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., 196

¹¹⁷ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 35

¹¹⁸ Hans Magnus Enzensberger: Der Untergang der Titanic, a.a.O., S. 9

des Romans zusteuert und von dem aus die Handlungen des II. und III. Bandes ihre Evidenz erhalten. Das zitierte Kunstwerk¹¹⁹ wird so neu generiert: Durch die Referenz innerhalb des Romans werden nicht nur das Schiffbruchgemälde wie auch der von Weiss revitalisierte Text von Corréard und Savigny einer Fiktionalisierung in Prosa unterzogen, sondern ein weit reichendes bilaterales Zeichensystem entwickelt¹²⁰.

Der Überlebensbericht der beiden Schiffbrüchigen und Géricaults Floß, seine bis zum Wahnsinn führende, bedrohliche Verschmelzung mit dem Stoff, verkörpern mithin zwei unterschiedliche Optionen in der künstlerischen Darstellung des Schreckens. Das Bild in seiner altmeisterlichen Komposition¹²¹ und furiosen Körperlichkeit legt eine Ästhetisierung des Schreckens nahe, der Bericht hingegen, der „... keine Einzelheit auslässt, die eines Tages wichtig sein könnte, um Rechenschaft ziehen zu können, (über die) die Schuld waren an diesem Desaster“, wie es im Vorwort der Chronik aus dem Schiffbruch heißt, verzichtet auf jede Stilisierung der Begebenheiten auf dem Floß und versucht im minutiösen, zergliedernden Berichtstil die Qualen vorstellbar zu machen. Vor allem Corréards und Savignys Sinn für Genauigkeit, „... den die Autoren schon bei der Aufzählung der Teilnehmer an der Expedition an den Tag gelegt hatten ...“ (ÄdW, II, S. 9), erfasst der Protagonist als eine Ausdrucksform, das Unkenntliche kenntlich, das Unsagbare sagbar zu machen¹²². Noch aber ist der entscheidende Moment, in dem sich der innere Wettstreit in Weiss' Protagonisten, der mit einem ähnlichen Auftrag ausgestattet ist wie die beiden überlebenden Schiffbrüchigen, unentschieden zwischen den beiden Darstellungsmodi:

„So sehr war jeder meiner Gedanken umlagert von gegensätzlichen Impulsen, so fruchtlos schien der Versuch jetzt nach dem Sprung aus dem Festen und Bindenden, einen Überblick zu gewinnen, dass ich die Frage nach dem Vernünftigen und Nützlichen zurückstellte und mich den Regungen überließ, die, ohne noch ihren Sinn zu zeigen, in mir überwiegen wollten.“ (ÄdW, II, S. 15)

¹¹⁹ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 175: „Denn das Zitierte ist nichts anderes als Gedanke, Phantasie, Assoziation des Malers Géricault, dessen Bild im Kantabasis-Teil im Mittelpunkt des ästhetischen Interesses steht.“

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 172: „Dauerhafter, weil existentiell zutreffender, ist die alte Metapher des Überlebens, das Floß-Motiv. Dem Kreis der frühesten Motive entstammend, steht es hier, im Widerstandsroman, am Anfang des dritten, des Katabasis-Teils. Katabasis heißt Fahrt oder Abstieg in die Regionen der Unterwelt ... Diesen Umstand hat Peter Weiss sich am Anfang des zweiten Romanbandes zunutze gemacht. Er verbindet hier seine frühen Motive des Ozeans und des Floßes mit den Motiven der Katabasis.“

¹²¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 602: „Völlig gleichgültig, was ein Kunstwerk für seine Epoche bedeutete, wir können es doch nur von unserer Gegenwart her aufnehmen, ihm die Inhalte geben, die für uns aktuell sind, und die sich vielleicht grundlegend unterscheiden von denen, die einmal der Absicht des Urhebers entsprachen ...“

¹²² Vgl. Alexander Smoltczyk: Bildersturm – Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands. In: Gerhard Bauer et al. (Hrsg.): Wahrheit in Übertreibungen. Schriftsteller über die moderne Welt, Bielefeld, 1989, S. 296: „Wie soll das Widersprüchliche und Unverständliche, wie das schweigende Leiden ausgedrückt werden ... Es stellt sich die Frage nach der Form, nach der Ästhetik, nach der Ästhetik des Widerstands. Das schwere Buch, das wir vor uns haben, ist beides: der Bericht von einem, der sich bemüht, den Ausdruck für eine entscheidende Zeit zu finden ... und zugleich das Ergebnis dieses Ringens um Wahrheit.“

Am Ende des Romans muss der Protagonist als Überlebender einer Katastrophe, der er entgangen ist, die verschiedenen Deutungsmodelle miteinander abwägend, eine eigene Chronik verfassen, deren heuristisches Zentrum der mit Géricault gelegte Schiffbruch ist.

1.7 Die repräsentierten Untergänge. Auflösung der Grenzen von Meer und Land

Ein überstandener Schiffbruch ist ein (vorläufiger) Etappensieg: Schiffbrüche anderer *Con-leur* warten, denen das Ich mit seinen erworbenen Bewältigungsstrategien ausgeliefert ist: „Auch wenn das private Dasein seinem Schiffbruch an den inneren Gefährdungen entgeht, bleiben immer noch die großen Untergänge, der des Staates, der der Welt.“¹²³

Gerade diese Untergänge¹²⁴ vertritt der Schiffbruch: der Verlust des Schiffes meint den Verlust der Identität, des Status, der Existenz, der Liebe¹²⁵, der Heimat, des Staates. Strandung an fremden Küsten hält das unbarmherzig vor Augen. Der Schiffbrüchige hat, wie ein Exiliierter, neben seinem Besitz, seine Legitimation und Bürgerrechte, seine Würde, seinen Glauben an die Welt und sein Vertrauen in die Menschheit verloren:

„Hier liegen die Reste aus früheren Zeitenabschnitten, geologische Schichten, mit den Abdrücken von Bildern und Zeichen ... damals, als sich der Endpunkt gezeigt hatte und jeder weitere Ausdruck unmöglich schien, damals, als es keine Werte mehr gab und keine Worte mehr gefunden werden konnten ... die dann wieder auftauchten, nach dem Schiffbruch, und mit mir an den Strand geschwemmt wurden“ (*Fluchtpunkt*, S. 191).

Ohne seine universelle Umgebung, dem Meer, ist Schiffbruch nicht denkbar, ohne das Wissen um festes Land absurd. Hier liegt die rhetorische Kraft des Bildes begründet, die mit dem hochgradig konnotierten Meer potenziert wird und nur so seine Bildmächtigkeit, insbesondere in der Fiktionalisierung eines Romans oder einer Erzählung, legitimieren kann.

Im Bild des Schiffbruchs wird damit ein umfassendes Exempel des Schreckens statuiert: Das ubiquitäre Wasser und das poröse Land, zwei topische Medien, werden zusammengebracht, die für den Schiffbrüchigen Schrecken und illusorische Hoffnung repräsentieren.¹²⁶

¹²³ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 18

¹²⁴ Vgl. hierzu: Robert Cohen: Peter Weiss, a.a.O., S. 56: „... und im großen Roman von der *Ästhetik des Widerstands* wird es dem Autor genügen, den Untergang der Menschheit als von Menschen gemacht darzustellen.“

¹²⁵ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 303: „Die Darstellung des Schiffbruchs gibt aber auch Gelegenheit zur Aufzählung ... der menschlichen Gefühle. Freundschaft und Liebe in allen Schattierungen ... lassen sich hier besonders emphatisch mitteilen.“ Vgl. Lawrence O. Goedde: Das Seebild als Historie und Metapher, a.a.O., S. 69: „Symbolische Interpretationen des Meeres und der Schiffe sind in der westlichen Kultur weit verbreitet, im 17. Jahrhundert wie heute durch klassische und antike Quellen, biblische Texte und volkstümliche Sprichwörter und Brauchtum vertraut, die trotz ihrer Tendenz, zu Klischees zu werden, über Jahrhunderte hinweg wiederholt, abgewandelt und erweitert wurden. Die Reise des Lebens, das Staatsschiff, das Kirchenschiff, das Narrenschiff, Kriegsstürme, Stürme des Lebens, Stürme der Leidenschaft – die Liste könnte endlos fortgesetzt werden.“

¹²⁶ Vgl. Bernhard Blume: Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Wassers. In: *Arcadia* 1, 1966, S. 20: „Meer und Insel ist ein gesehener, erfahrener Gegensatz: Grenze und Grenzenlosigkeit, Formlosigkeit und Gestalt, Sicherheit und Gefahr, Einschließung und Freiheit, Ruhe und Bewegung ...“

Der Havarist erst erlebt den physischen wie psychischen Landverlust als *borderline*-Erfahrung einer nie gekannten Orientierungslosigkeit:

„Jetzt wurde mir erst meine Lage klar. Ich war auf ein mir völlig fremdes Gebiet verschlagen worden und konnte mich trotz aller Anstrengung nicht mehr entsinnen, von wo ich denn aufgebrochen war.“¹²⁷

1.8 Erweiterte Emotionen und Projektionsmöglichkeiten

Dem Schiffbruch in seiner dargelegten Augenblicks-Emphase und metaphorischen Einbettung in die Seefahrt mit ihren zweifelnden Fragen -

„Wohin sind wir unterwegs, was wissen wir über Ziel und Route der Reise, auf der wir uns befinden? Und: Welche Rolle spielen dabei unsere Hoffnungen und Sehnsüchte, unsere Ängste und unsere Besorgnisse, unsere Entscheidungen und Optionen, unsere Entschlossenheit und unser Wille?“¹²⁸

- wird wohl niemand seine eidetische Qualität absprechen¹²⁹. Das sinkende Schiff mit allen Variationen, Retardierungen, Zufällen, der Polarität von Hoffnung und Verzweiflung, von Untergang (Tod) und Rettung (Wiedergeburt) bietet in seinem konnotierten Milieu, dem Meer, zu dem der Mensch als *homo faber*, aller Entfremdung zum Trotz, eine ambivalente, phylogenetisch verankerte Affinität und Verwandtschaft unterhält, Einblicke in tiefenpsychologische Vorgänge:

„... und ich laufe den Weg zum Strand hinab, und vor mir liegt der riesige, graugrüne Leib des Meeres, und der Leib atmet rauschend und hebt sich mir entgegen und ruft nach mir, und ich laufe auf diesen Leib zu, ich will in diesen Leib hinein“.(*Abschied*, S. 86)

Nur das Meer beschert den Schiffbruch - oder wie Blumenberg die fragmentarische Fabel des *Äsop*, damit aber auch seine eigene Untersuchung über die Daseinsmetapher Schiffbruch komplettiert - „Wäre die See uns nicht gefügig, gäbe es keine Wogen, keine Schiffbrüche.“¹³⁰ Den Naturgewalten gnadenlos ausgeliefert zu sein, den Elementen Seesturm und Meer zum Opfer zu fallen, rührt an unbewussten Triebstrukturen,

¹²⁷ Peter Ulrich Weiss: Traktat von der ausgestorbenen Welt, a.a.O., S. 51

¹²⁸ Vgl. Bernd Guggenberger: Zwischen Postmoderne und Präapokalyptikon. Zurück in die Zukunft oder nach uns die Maschine? Zur Dialektik von Arbeitsorganisation und Daseinsgestaltung. In: Peter Sloterdijk: Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft, a.a.O., S. 547

¹²⁹ Vgl. Hans Magnus Enzensberger: Die Große Wanderung. 33 Markierungen. Mit einer Fußnote. Über einige Besonderheiten bei der Menschenjagd, Frankfurt/M., 1992, S. 25: „Wie sollen sich die Insassen des Bootes verhalten? Die Hände des Nächsten, der sich an das Spülbord klammert, zurückstoßen, abhacken? Das ist Mord, aufnehmen? Dann sinkt das Boot mit allen Überlebenden. Dieses Dilemma gehört zum Standard-Repertoire der Kasuistik.“

¹³⁰ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, Frankfurt/M., 1987, S. 7

„... in denen gleichsam die Wellen eines ungeheuren Meeres über den Menschen zusammenschlagen ... in denen Liebe, Rausch und Tod in eins fallen und das Ertrinken und Versinken im Unbekannten als höchste Lust gepriesen wird.“¹³¹

Mit dem Bild des Katastrophischen und seinen erweiterten Projektionsmöglichkeiten geraten die verdrängten, regressiven Wünschen, „... das Unausdenkliche, das dem Lebenden Unmögliche und Vorenthaltene, das Neue, *le nouveau*.“¹³², die erotischen Phantasien, Todestriebe¹³³ und sexuellen Obsessionen an die Oberfläche. Rückkehrphantasien, Wünsche, wieder in eine Ur-Zone zurück zu können, kommen zur Geltung:

„Heller und dunkler wurde es, zum Takt des pumpenden Herzens. Noch schlug das Herz. Bald würde es aussetzen. Das Herz dröhnte. Sie riß sich die Kleider vom Leib. Sie stürzte sich ins Meer. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer.“¹³⁴

Sinnfragen stellen sich ein, müssen gestellt werden und sind gekoppelt an Erklärungsversuche: Mit der perspektivisierten Aufklärung des Schiffbruchs und der Hinterfragung von Ursachen wird parallel ein Erkenntnisprozess eingeleitet, der unversehens die Gegenwart verrät. Plötzlich hat sich der Schiffbruch als Zeichen verselbständigt und übernimmt „... unter dem Druck des Reparaturzwangs“¹³⁵ eine repräsentative Bedeutung, die das Ereignis in den Hintergrund stellt und stattdessen der metaphorischen Möglichkeit als *Interpretament* Platz macht:

„Es ist noch so viel Leben in mir. Ausgestreckt auf meinem kleinen treibenden Blatt, die Haut zerfressen vom Sonnenbrand und vom Salz des Wassers, die Zunge geschwollen, halbblind die Augen, kommt die Stadt immer noch an mich heran und steht mit dem Stahlwerk ihrer Erscheinungen auf dem schwankenden Boden. Das Floß trägt sie.“ (*Fremde*, S. 188)

1.9 Die Alternativlosigkeit des Hafens. Mobilität als Widerstand

Die Imaginationsfigur des Schiffbruchs ist mit dem Vorstellungsbereich des Hafens in seiner symbolträchtigen Bedeutung verknüpft. Den Gefahren, denen der Mensch auf obskurer See ausgesetzt ist, steht der heimatlich ruhende Hafen als metaphorischer Kontrahent entgegen¹³⁶. Doch nicht nur Sicherheit und „Heiterkeit“¹³⁷ verkörpert er, sondern Überdruß und Stagnation, denn „die Unsicherheit des Meeres, welche die Sensation des Unbe-

¹³¹ Vgl. Bernhard Blume: Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 2, 1958, S. 146

¹³² Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 87

¹³³ Edgar Allan Poe: A Descent into the Maelström, a.a.O., S. 240: „If you have never been at sea in a heavy gale, you can form no idea of the confusion of mind occasioned by the wind and spray together. The blind, deafen and strangle you, and take away all power of action or reflection. But we were now, in a great measure, rid of these annoyances - just as death-condemned felons in prison are allowed petty indulgences, forbidden them while their doom is still uncertain.“

¹³⁴ Vgl. ÄdW, III, S. 75

¹³⁵ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

¹³⁶ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 19

¹³⁷ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 10

kannten ... verspricht und beschert, ist der Antrieb des Reisens.“¹³⁸ Schiffe, so sagt es eine aus England stammende Redensart, sind nicht gebaut, um im Hafen liegen zu bleiben.

Der Hafen kombiniert die Bilder von Invasion und Evasion und zeigt damit sein Janusgesicht. Ist der Schiffbruch zwar die „legitime Konsequenz aus dem Wagnis Seefahrt“¹³⁹, so steht dieser Einsicht eine nicht minder nihilistische Perspektivlosigkeit und Fragwürdigkeit des Daseins im *Port* entgegen und bildet einen Kontrapunkt zum ohnehin komplexen metaphorischen Mehrwert:

„Ich merkte, wie sehr meinem Vater all diese Mühen und Opfer zusetzten ... wie ihn das Wissen um diese Leiden ergriff, in denen die persönliche Tragik höheren Zielen unterstellt wurde ... Ich begleitete ihn...und besprach mit ihm meine bevorstehende Fahrt nach Spanien, und jetzt hatte sich das alte Einvernehmen zwischen uns wieder hergestellt. Trotz der Gefahren, die mich erwarteten, zog er meinen Entschluß der Verpflichtung vor, mich ... zum Militärdienst zu melden. Er sei gewiß, sagte er, und von den Akazien am Uferweg fiel ein rotes Blatt auf ihn nieder, daß auch er, wenn er jünger wäre, in der Brigade stünde, an der Hauptfront, an der heute um eine Entscheidung gekämpft wurde.“ (ÄdW, I, S. 168/169)

Trotz lauernder Gefahren auszufahren ermöglicht erst die Überwindung¹⁴⁰ der hartnäckigen Vorstellung vom *mare mortuum* kann als Widerstand¹⁴¹ gegen die eigene Lebensangst und dem an Land sich festgesetzten Konformismus gelten:

„Langeweile oder Pflicht, Krieg oder Liebe, manchmal alles gemeinsam treibt in eine Rastlosigkeit, deren eigentliches Ziel die Bewegung ist. Wer sich in Bewegung setzt - oder gesetzt wird, erfährt etwas, sammelt Erfahrung, und das Zentrum solcher Erfahrung wird immer die Beziehung von Ich und Welt sein.“¹⁴²

Das Liegenbleiben im Hafen steht somit für die Anpassung an die herrschenden Zustände, für die *maladie de la vie*, auch wenn Sicherheit garantiert ist, so ist diese fragil und unweigerlich konnotiert mit dem „Verfehlen einer Lebenschance“¹⁴³.

Der Schiffbruch entwirft in seiner Sensation, als „Guckloch ins gefährliche Leben, das nicht das eigene ist, aber doch gebraucht wird“¹⁴⁴, gleichzeitig sein Gegenbild: Windstille¹⁴⁵

¹³⁸ Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 87

¹³⁹ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 12; Vgl. Paul Virilio: Ereignislandschaft. Aus d. Französischen v. Bernd Wilczek, München, 1998, S. 93: „Die Erfindung des Schiffes war gleichbedeutend mit der Erfindung des *Schiffbruchs*, die Erfindung der Dampfmaschinen, der Lokomotive schloß die Erfindung der *Entgleisung*, des Eisenbahnunglücks mit ein.“

¹⁴⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitags. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse, München, 1973, S. 98: „Katastrophenphantasie und Angst sind die Folgen einer mobilen Ansicht der Welt. Gleichzeitig aber sind sie auch Beschleunigung der Handlung und der Entschlüsse.“

¹⁴¹ Vgl. ÄdW, I, S. 27: „Die erlittne Katastrophe zu verwinden war jedesmal Voraussetzung für alles, was unternommen wurde, sei es allein oder unter Gleichgesinnten. Zumeist stellte sich diese Festigung unmerklich, gewohnheitsmäßig her, es brauchte nur ein paar Augenblicke des Schweigens. Selbst wenn unsre Gespräche dann alltäglich schienen ... immer waren sie beschwert durch die Nähe einer tödlichen Gefahr.“

¹⁴² Elke Liebs: Reisen auf dem Kanapee. Schelme, Schiffbrüchige und Schaulustige. Robinsonaden und Aventüren als Alibi für Zivilisationskritiker, Gottsucher und Erotomanen. In: Hermann Bausinger/Klaus Beyer/Gottfried Korff (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus, München, 1991, S. 263

¹⁴³ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 35

¹⁴⁴ Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie, a.a.O., S. 56

und Flaute im Hafen des Lebens sind gleichzusetzen mit Melancholie und Lebensmüdigkeit. Sie stehen dem steuerlos im Meer treibenden, sinkenden Schiff¹⁴⁶ entgegen. Die eventuelle Antwort, ob es demzufolge Sinn macht, gar obligatorisch ist, Schiffbruch zu erleiden, mag hier gesucht werden:

„Trauer würde mich überkommen, wenn ich ihrer gedächte, Tag und Nacht würden sie mich begleiten, und bei jedem Schritt ... würde ich mich fragen, woher sie die Kraft genommen hatten zu ihrem Mut und zu ihrer Ausdauer, und die einzige Erklärung würde nur diese bebende, zähe, kühne Hoffnung sein, wie es sie auch weiterhin in allen Kerkern gibt.“ (AdW, III, S. 149)

1.10 Schiffbruch und Lebensreise

Der Schiffbruch ist als dichterische Erfindung somit stets Teil einer maritimen Emblematisierung, die in der Ausrüstung, dem schwimmenden Vehikel, der Mannschaft und in den Ausgangs- und Zielorten repräsentiert ist. Schiffbruch versteht sich als *pars pro toto*, als der scheiternde Augenblick innerhalb einer *navigatio vitae*¹⁴⁷ und vertritt als Status die erwähnten Voraussetzungen des Schiffs als Lebensschiff und des Hafens als Ausgangsort menschlichen Wagnisses¹⁴⁸.

Nicht also in der isolierten Betrachtung liegt die Faszination des Schiffbruchs als universale Metapher begründet, sondern in der bereits vorgestellten Kombinatorik und Einbettung von Land und Wasser¹⁴⁹, von Aufbruch und Segel-Setzen, das die Dichtung „als Schifffahrt begreift: als Ausfahrt der *ingenii barca*, die sich in unerforschtes Gebiet der Innerlichkeit des Sinnfindens hinauswagt.“¹⁵⁰ Als *navigatio vitae* lässt sich in vielen Romanen eine Struktur nachweisen, die sich auf das Schicksal des herausgehobenen Protagonisten oder auf eine Gemeinschaft bezieht, der er sich zugehörig fühlt:

¹⁴⁵ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 37: „Windstille war einmal eine Metapher für die Dämpfung und Schlichtung der Leidenschaften gewesen und damit für das Ideal des durch die Vernunft beruhigten Lebens.“

¹⁴⁶ Vgl. Lorenz Eitner: The open window and the storm-tossed boat: An essay in the iconography of Romanticism, In: The Art Bulletin 37, 1955, S. 289

¹⁴⁷ Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie, a.a.O., S.60: „Drei Phasen artikulieren die Bahn des endlichen Lebens: etwas ist Ursprung, Heimat, Ausgangspunkt (oikos), etwas ist Ziel - und dazwischen dehnt sich eine Bewegung, die den einen Punkt mit dem anderen verbindet.“ Vgl. ders.: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive, Leipzig, 1995, S. 49: „Das Motiv der unendlichen Fahrt nimmt – mit charakteristischer Transformation – die Symbolik der *Lebensreise* auf. Es handelt sich im klassischen Sinne um die Metapher, d.h. um den Austausch zweier Ausdruckskomplexe, zwischen denen eine Ähnlichkeit unterstellt wird. So wie die Schifffahrt, in einem Hafen auf festem Land beginnend, dem unsicheren Element der Fluten sich anvertraut, steuernd und planend soviel wie möglich ihre Autonomie geltend macht und, stets bedroht von der Aussicht des Abgetriebenwerdens, des Stillstands in Fluten, des Scheiterns, ihrem festen Ziel am Lande wieder zustrebt – ebenso verhält sich's mit der ‚navigatio vitae‘ im übertragenen Sinne: Die Lebensreise verknüpft die himmlische Heimat, allerlei Fährnisse bestehend, mit dem Ziel, das von Gott verheißen ist.“

¹⁴⁸ Vgl. AdW, I, S. 169: „Alles, was seit der Begegnung mit dem Altar von Pergamon besprochen worden war, verdichtete sich zu einem Grundbild, zu einer These, zu einer Lebenshaltung, aus der sich die bevorstehenden Schritte ableiten ließen.“

¹⁴⁹ Vgl. hierzu: Thomas Jung: Vom Verlassen des Planeten, Skizzen zu einer „weltgeschichtlichen Absicht“. In: Dietmar Kamper/Ulrich Sonnemann: Atlantis zum Beispiel, Darmstadt, Neuwied, 1986, S. 212

¹⁵⁰ ebd. S. 85

„Entscheidend für die Bildmächtigkeit des Topos ist das Transitorische der Fahrt, das Vorübergleiten der Bilder, das Miteinander verschiedener Menschen und Gruppen, die Möglichkeit zielstrebigem Steuern oder aber das Ausgeliefertsein an höhere Gewalten und schließlich das Bewusstsein des wie auch immer gearteten Endes.“¹⁵¹

Der sinnbildliche Schiffbruch, auch wenn er stellvertretend erlitten und als einziger überlebt wird, spiegelt das Scheitern der Gruppe, aber auch das Weiterleben ihrer Ziele wider. Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* enthält den Schiffbruch und die Lebensreise *in nuce* als ästhetische Struktur:

„Der Sinn meines langen Wartens aber würde ja sein, von den künftigen Einsichten her das Frühere zu klären, und vielleicht wäre es dann nicht einmal so wichtig, das damalige Ich zu verstehen, sondern dem, der sich besinnt, näher zu sein, denn dies ist ja das Wesen der Zeit, daß wir uns fortwährend entwerfen, aus den Augen verlieren, auf neue Art wiederfinden, ein Prozeß, in dem uns die Untersuchung aller Einzelheiten auferlegt ist, und das Schreiben wäre die Tätigkeit, mit der ich dieser Aufgabe nachkommen könnte, und mit der ich mich von den Praktikern unterscheidete. Zwischen Reflexion und Aktion mußten die Tage abgelaufen sein, wie sie Jahrzehnte danach ablaufen würden ... Das Exil war zu Ende, und jetzt war es, als habe es uns doch einen Halt gegeben, und als ginge uns der Boden erst verloren, als es darauf ankam, irgendwo Fuß zu fassen.“ (ÄdW, III, S. 261)

1.11 Ausfahrt und Überwindung des Risikos

Schiffbruch und Seefahrt sind somit ultimative, extreme Möglichkeiten eines menschlichen Verhaltens.¹⁵² Der Schiffbruch ergibt sich aus dem „Spannungsverhältnis zwischen erzwungener oder erwünschter Mobilität und Seßhaftigkeit“¹⁵³; er vertritt demzufolge nicht nur die Ereigniskette auf dem Boot, sondern die „unendliche oder scheiternde Ausfahrt“¹⁵⁴ mit der vom Schiff unabhängigen Aussicht auf Rettung, Strandung oder der desperatesten Lage von allen, dem orientierungslosen Treiben eines auf dem Wasser sich behauptenden Gegenstandes, „das Verlassen des komfortablen Schiffes“¹⁵⁵ und das notwendige Umsteigen auf ein Provisorium, den Balken, oder auf ein notdürftig auf hoher See gezimmertes Floß:

„Auf einem Floß, notdürftig aus Bohlen und Maststücken erbaut, drängten sich die übrigen Schiffbrüchigen zusammen. Die Rettungsboote sollten das Floß ziehen, beim aufkommenden Sturm aber wurden die Taue gekappt, das Floß trieb ab, und von den hundertfünfzig Men-

¹⁵¹ Paul Köster: Wächters ‚Lebensschiff‘ und Richters ‚Überfahrt am Schreckenstein‘. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29, 1966, S. 246

¹⁵² Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 97-101; vgl. Alexander McKee: In der Todesdrift. Das Floß der Medusa. Mit 11 Abbildungen und 2 Übersichtskarten, München, 1975, S. 96: „Savigny schätzte, daß von den Verschwundenen höchstens der vierte Teil vom Sturm über Bord geworfen worden war oder Selbstmord begangen hatte durch widerstandsloses Davontreibenlassen ins Meer. Die meisten waren gestorben, weil man sie niedergehauen oder zu Tode geprügelt hatte in dem schrecklichen Kampf Mann gegen Mann, der über das halb unter Wasser stehende Floß hin und her gewogt hatte ... Die Wunden der Überlebenden auf beiden Seiten waren nicht zu zählen und zu vergleichen – sie waren zu zahlreich.“

¹⁵³ Elke Liebs: Reisen auf dem Kanapee. Schelme, Schiffbrüchige und Schaulustige, a.a.O., S. 263

¹⁵⁴ Manfred Frank: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie, a.a.O., S. 91

¹⁵⁵ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S.74

schen, die dort, verhungern, verdurstend gegeneinander kämpften, waren nach zwölf Tagen noch fünfzehn am Leben.“ (ÄdW, I, S. 344)

Die desiderable Rettung vor dem Untergang verspricht keineswegs Erlösung von den Schrecken oder gar den Eintritt in paradiesische Zustände¹⁵⁶, wie es die Robinsonade¹⁵⁷ impliziert, sondern löst mehrheitlich den einen Schrecken durch den anderen ab und potenziert ihn. In der *Ästhetik des Widerstands* entwickeln gerade erst der Landgang der geretteten Schiffbrüchigen und die dort erlittene Qual die Katastrophenphantasie des Géricault. Gleichzeitig erlauben diese in Géricault verinnerlichten Katastrophenphantasien und der terrestrische Teil des Schiffbruchs innerhalb der Romankonzeption eine Spiegelung auf die noch zu erzählenden Schreckens- und Untergangsbilder des III. Bands:

„Eine Strecke lang, sagte mein Vater, zogen wir einen Leiterwagen hinter uns her, mit Kindern, Alten und Kranken. Über Hügel und Berge ging es, dies war im alten österreichisch-schlesischen Land, im Land des Völkergemischs, hier wurde polnisch, russisch, deutsch, ukrainisch gesprochen, und jiddisch, die Handwerker, die Kleinhändler, die Gastwirte überall in den Dörfern waren Juden, die Polen waren die Bauern, die hetzten ihre Hunde auf die Obdachsuchenden. Mein Vater hielt ein, nachdem er versucht hatte, das, was in Fremdartigkeit untergehen wollte, in wiedererkennbare Zusammenhänge zu bringen.“ (ÄdW, III, S. 15)

1.12 Landgang als verlängerten Schiffbruch. Die Möglichkeit des Überlebens

Auf dem Meer ist der Schiffbruch schnell *passé*, dort hinterlässt er keine Spuren, während er auf dem Land erst seine eigentlichen Auswirkungen zeigt. Der so krampfhaft bemühte Gegensatz zwischen Land und Meer¹⁵⁸ wird in solchen hypostatischen Momenten in Frage gestellt:

„Vielmehr müssen Land und Meer in ihrer wechselseitigen Metaphorik so gelesen werden, dass sie im Sinne topographischer Parameter existentielle Raumordnungen verschlüsseln.“¹⁵⁹

Nicht durch das infernalische Ereignis allein, sondern in dem noch anstehenden *Parcours* des Grauens vollendet sich der Schiffbruch erst als eine Universalmetapher:

„Géricault hatte zwischen diesen Menschen gelebt ... Ehe er mit der Übertragung auf die Leinwand begann, war ihm oft, als befände er sich ... auf der Insel ..., wo die Geretteten, hohläugig, bärtig, von Bord getragen ... wurden. Vielleicht fragte sich der Maler, ob er nicht erst hier, bei der Fortsetzung der Qualen auf dem Land ansetzen solle. Die Seereise in der Vereinsamung war beendet, nun befanden sie sich wieder zwischen Sesshaften ... Nachdem die Schwächsten gestorben waren, bereiteten sich die neun Überlebenden ... auf eine lange Gefangenschaft vor. Géricault lag zwischen ihnen ... „ (ÄdW, II, S. 28/29)

¹⁵⁶ Vgl. Eduard Hüttinger: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts, München, 1970, S. 226

¹⁵⁷ Vgl. Jürgen Fohrmann: Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1981, S. 76 ff

¹⁵⁸ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß. a.a.O., S. 97: „Der Meeresgrund ist schließlich dieselbe Oberfläche der Erde, die an den Ufern aus der Tiefe heraufsteigt und zum Lebensgrund ... für alle menschlichen Unternehmungen wird.“

¹⁵⁹ Thomas Jung: Vom Verlassen des Planeten, a.a.O., S. 215

Dem Schrecken auf See und dem Ausgesetztsein der Naturgewalten, gesellt sich der Schrecken an Land: „Mit dem Betreten der Küste begann der unglücklichste Teil meines Abenteuers.“¹⁶⁰ Der Landgänger ist nicht als Volontär hier und sehnt sich nicht selten *post festum* den Untergang herbei, dem er doch gerade erst, nicht selten als einziger, entkommen ist:

„Niemand auf der Insel Saint-Louis rechnete damit, uns wieder zu sehen, unsere Freunde hatten uns aufgegeben und bereits in ihren Briefen, die nach Europa abgehen sollten, wie von einer ausgemachten Sache geschrieben, daß 150 Unglückliche ihr Heil auf einem Floß gesucht, aber alle umgekommen seien ... Zu einer ziemlich zahlreichen Gesellschaft sagten einige Personen: „Schade, dass man sich um dieses Floß weiter nicht bekümmert hat, denn es befanden sich doch brave Leute darauf; aber ihre Leiden haben nun aufgehört; sie sind glücklicher als wir, denn wir wissen nicht, wie es uns noch gehen kann.“¹⁶¹

Mit seinem Überleben ist gleichzeitig das Weiter-Leben in eine neue Betrachtung gestellt. Spuren im Sand vertreiben keineswegs die Einsamkeit und Angst oder machen ihn glauben, dass andere sein schweres Schicksal teilen: „Erst eigentlich mit dieser Entdeckung begann die Geschichte seiner Isolation.“¹⁶² Dennoch übernimmt der Schiffbrüchige selbst eine eklatante Zeichenfunktion, die über sein individuelles Unglück hinausweist: Er ist ein Überlebender eines extremen Horrortrips und stellt unter Beweis, dass Überleben¹⁶³ möglich ist. Sein Einzelfall wirkt im kollektiven Bewusstsein nach. Er selbst profitiert unbewusst davon¹⁶⁴, wie Blumenberg es als Frage in seiner Analyse aufwirft: „Woher kann es kommen, um den neu Anfangenden Mut zu machen? Vielleicht aus früheren Schiffbrüchen?“¹⁶⁵ Dass sich unter dem Strandgut „Federn, Tinte, Papier“¹⁶⁶ finden, ist ein erzähltechnischer Einfall und - neben dem Überleben - unabhömmliche Prämisse, diese Chronologie überhaupt fortzuschreiben¹⁶⁷.

Das gilt sowohl für die Fiktionalisierung einer prosaischen Figur als auch für die authentische Rekonstruktion eines Überlebens. Für die Analyse, nicht nur hinsichtlich einer Robinsonade, hat das weitreichende Konsequenzen. Weniger als parabolisierte „Staatsutopie“¹⁶⁸,

¹⁶⁰ Robert Louis Stevenson: Die Entführung, Zürich, 1979, S. 147

¹⁶¹ Vgl. J. B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 77

¹⁶² Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitags, a.a.O., S. 89

¹⁶³ ebd. S. 99: „Sie (gem. ist die Angst, Anm., MW) ist vielmehr ein heuristisches Prinzip, eine Methode des Überlebens. Sie ist ungeheure Antriebsgeschwindigkeit, das Motiv der nicht müde werdenden Gedanken Robinsons, der nicht sterben will.“

¹⁶⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 7: „Übermüdet, doch zum Einschlafen nicht fähig, war ich zu den Regalen gegangen und auf ein Buch gestoßen, das ich zur Lektüre an mich nahm. Von den Sätzen auf den vergilbten Seiten ging eine ungemein beruhigende Wirkung aus, obgleich der Bericht sich mit Gewißheit auf die Katastrophe hinbewegte. Es war, als ließe sich, angesichts des hier beschriebenen, längst vollendeten Ereignisses, alles, was aufgerissen in mir lag, zu einer Schlichtung bringen.“

¹⁶⁵ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 74

¹⁶⁶ Vgl. Daniel Defoe: Robinson Crusoe, a.a.O., S. 92

¹⁶⁷ Vgl. ÄdW, III, S. 261: „Der Sinn meines langen Wartens aber würde ja sein, von den künftigen Einsichten her das Frühere zu klären, und vielleicht wäre es dann nicht einmal so wichtig, das damalige Ich zu verstehen, sondern dem, der sich besinnt, näher zu sein, denn dies ist ja das Wesen der Zeit, daß wir uns fortwährend entwerfen, aus den Augen verlieren, auf neue Art wiederfinden, ein Prozeß, in dem uns die Untersuchung aller Einzelheiten auferlegt ist, und das Schreiben wäre die Tätigkeit, mit der ich dieser Aufgabe nachkommen könnte“

¹⁶⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitags, a.a.O., S. 102

sondern vielmehr als ökonomische Bewältigungsstrategie, als eine Form planerischer, merkantiler Bewertung. Diese vertritt regelrecht ein Utilitätsprinzip, eine weitgehend emotionsfreie Kosten-Nutzen-Bilanzierung der vorzufindenden Gegebenheiten¹⁶⁹. Ein planloses, dem Zufall und dem Schicksal überlassenes Handeln forciert den Untergang und verkürzt die Überlebenschancen. Je drastischer die Lebensverhältnisse oder je limitierter das Angebot des ‚Marktes‘ ist, desto extremere Antworten oder Strategien werden dabei vom Individuum in seiner Überlebenskunst¹⁷⁰ erwartet:

„Bei dem Zählen und Rechnen ... bei den Schilderungen des Dursts, des Versiegens von Trinkbarem, des Lechzens nach dem in kleinem blechernem Gefäß gekühlten Urin, der von verschiedenartigem Aroma war, bald süßlich, bald beißend, von dünner oder dickflüssiger Konsistenz, bei der Beschreibung des Aufsaugens der Weinration durch einen Federkiel, was das Trinken verlängerte ... wurde der Prozess der Bildschöpfung eingeleitet.“ (ÄdW, II, S. 16/17)

Nur die Überwindung anerzogener¹⁷¹, moralischer, religiöser, ethischer oder ästhetischer Gesichtspunkte verzögert den Zeitpunkt des Sterbens und verlängert das Leben:

„Nach der Entladung des Kampfs erfuhr der Wunsch, das Leben so lange wie möglich auszuhalten, eine fremdartige Verwandlung. Die ersten begannen damit, die umherliegenden Leichname mit ihren Messern zu zerteilen. Einige verschlangen das rohe Fleisch auf der Stelle, andre ließen es in der Sonne dörren, um es auf diese Art schmackhafter zu machen, und wer es jetzt noch nicht über sich brachte, die neue Kost zu sich zu nehmen, der wurde am folgenden Tag doch vom Hunger dazu gezwungen.“ (ÄdW, II, S. 16)

Auf die Probe gestellt ist allein die *vita activa*: Die Kunst des Improvisierens, des ‚Machens‘ zählt. In dieser Extremlage zeigt sich: „Der Mensch ist ein entdeckendes Wesen“¹⁷². Nur so ist Überleben garantiert. In der Möglichkeit des Überlebens ist eine wesentliche Interpretationsmöglichkeit der Ereignis-Metapher ‚Schiffbruch‘ gegeben: „Auf den Strand seiner Insel geworfen, war er noch keineswegs gerettet, sondern kämpfte um jeden Meter Land gegen die See, die ihn zurückzureißen drohte.“¹⁷³

Der Status des Überlebenden lässt tiefe erkenntnistheoretische Überlegungen über das Ich und die Welt zu: „Katastrophen sind Momente des Innehaltens, des Überdenkens, sind paradigmatische Brüche mit Paradigmen.“¹⁷⁴ Das gilt für die Schiffbrüchigen auf dem Floß der „Medusa“, die sich in der Zwangsgemeinschaft auf dem engen Raum zu behaupten und auf unterschiedliche Art und Weise ihre Notlage zu bewältigen versuchen. Das gilt auch für

¹⁶⁹ ebd., S. 122: „Die Individualität des Einsamen kennt keine theoretische Identifikation mehr, nur als ein Handelnder denkt hier einer noch und überlebt dadurch.“

¹⁷⁰ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 69: „Die Not machte uns erfinderisch, und jeder sann auf Mittel, sich seine Leiden zu erleichtern.“

¹⁷¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitags, a.a.O., S. 122: „Er hat alles vergessen, was man ihn lehrte, zumal er des Vaters Mittelstandsweisheit...“

¹⁷² Vgl. Daniel Defoe: Robinson Crusoe, a.a.O., S. 93

¹⁷³ Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitags, a.a.O., S. 95

¹⁷⁴ Vgl. Hans Ulrich Reck: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg, 1989, S. 53

diejenigen, die sich von Anfang an nicht auf das provisorische Gefährt trauen und so ihrerseits eine Entscheidung treffen, die vom Prinzip Hoffnung oder Verzweiflung gelenkt ist:

„Ein Matrose, der Bedenken getragen hatte, sich diesem Floß anzuvertrauen, machte bald darauf einen Versuch, das Land zu erreichen: er setzte sich in einen Hühnerbehälter, aber schon eine halbe Kabellänge von der Fregatte entfernt ging er unter. Vier Männer entschlossen sich, die Fregatte nicht zu verlassen, und wollten lieber an Bord sterben, als sich neuen Gefahren aussetzen, die ihnen unüberwindlich erschienen.“¹⁷⁵

Grenzfälle der Kasuistik und Paradigmen oder Modelle menschlichen Verhaltens¹⁷⁶ finden bereits im unmittelbaren Moment der Schiffbrüchigkeit statt und setzen sich sukzessive fort, bis Rettung in Aussicht ist oder die letzten Sterbestunden anbrechen¹⁷⁷. In der Extremsituation mit unterschiedlichen Verhaltensweisen zu reagieren, ist für den Ich-Erzähler ein Lernbeispiel, das er für sein eigenes Schreibprojekt mobilisieren muss, dass er Géricault, dem „Höllenfahrer“¹⁷⁸ folgen muss, um die Bilder von Plötzensee zu beschreiben:

„Nach der Entladung des Kampfs erfuhr der Wunsch, das Leben so lange wie möglich auszuhalten, eine fremdartige Verwandlung. Die ersten begannen damit, die umherliegenden Leichname mit ihren Messer zu zerteilen. Einige verschlangen das rohe Fleisch auf der Stelle, andre ließen es in der Sonne dörren, um es auf diese Art schmackhafter zu machen ...“ (ÄdW, II, S. 16)

Dem Überlebenden obliegt ein Privileg, aber auch ein Bürde. Er stellt unter Beweis, das Überleben möglich ist, dass er der Hölle entkommen konnte. Seiner Chronistenpflicht¹⁷⁹ und einem ethischen Prinzip folgend, stellt sich die Frage nach dem Wie? Wie war der Schrecken zu überleben? Welcher Fähigkeiten, welcher Überlegungen und Strategien im „Elementarvorgang der Selbsterhaltung“¹⁸⁰, dem „Kampf um Vorherrschaft auf winzigem Boden“¹⁸¹, bedurfte es, was musste an zivilisatorischen Errungenschaften vergessen, was davon aufrecht erhalten werden:

„Was war aus der Frau geworden, fragte sich Géricault ... Er wollte wissen, ob um die Frau gekämpft worden war, oder ob das Geschlechtliche unter der tödlichen Bedrohung jede Bedeutung verlor ...“ (ÄdW, II, S. 15/16)

¹⁷⁵ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 106/107

¹⁷⁶ ebd., S. 131: „jenes ‚Dictionnaire maritime ...‘ vermerkt denn auch den Schiffbruch der „Medusa“ nicht nur als Verlust eines hervorragenden Schiffes, als maritimen Zwischenfall, sondern zugleich als ... einem Memento der Menschheitsgeschichte, als eine jener dunklen und entsetzlichen Episoden, in denen sich offenbart, wie gefährdet und zerbrechlich die Menschlichkeit ist.“

¹⁷⁷ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 14: „Der Schiffbruch als überstandener betrachtet, ist die Figur einer philosophischen Ausgangserfahrung.“

¹⁷⁸ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 178

¹⁷⁹ Vgl. Daniel Defoe: Robinson Crusoe, a.a.O., S. 239: „... und es mag für die, die meine Geschichte zu Gesicht bekommen, nicht gänzlich ohne Nutzen sein, die Lehre daraus zu ziehen, wie oft im Laufe unseres Lebens nämlich jenes Übel, das wir am meisten meiden und das uns, wenn es uns dennoch heimsucht, höchst schrecklich ist, ich sage, wie jenes Übel oft zum rechten Mittel und zum Tor für unsere Errettung wird, durch welches allein wir aus der Betrübniß, in die wir gefallen sind, herausgelangen können ... nie wurde die Erfahrung deutlicher als in den letzten Jahren meines Aufenthaltes auf dieser Insel.“

¹⁸⁰ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 20

¹⁸¹ Vgl. ÄdW, II, S. 14

Bohrende Fragen nach einer Vorsehung, nach Schicksal werden auf den Plan gerufen: „Aber ich wurde auch unter der ganzen Schiffsbesatzung ausgesondert, um dem Tod zu entgehen“¹⁸² Auf der Suche nach Wahrheit tritt lange Verdrängtes an die Oberfläche zurück, schmerzhaft Tabus und Bilder zeigen, dass die Schreckenszeit nur bedingt bewältigt ist. Warum überlebte gerade Ich? Ein Syndrom droht, nicht damit umgehen zu können, überlebt zu haben und dabei die Schrecken vor Augen zu haben, deren fortgesetzter Wirkung der Schiffbrüchige nicht entrinnen kann. Vor allem sind es die Bilder derer, die unter Qualen untergegangen sind und deren Überlebensstrategien sich als nicht suffizient erwiesen haben. Gleichzeitig muss der Überlebende für die sprechen, denen es vergönnt blieb, sich zu retten. Der Überlebende aus dem Schiffbruch gibt stellvertretend auch Zeugnis ab für die Untergegangenen. Aporien ergeben sich hieraus, die kaum jemand imstande ist zu lösen. Denn: Wie kann der Gerettete für die Untergegangenen sprechen, zumal nur diese den tiefsten Punkt des Horrors erlebt haben. Und davon kann *per se* nicht berichtet werden:

„Es war in der Tat höchste Zeit, daß unsere Leiden ein Ende nahmen; seit 13 Tagen gingen sie über alle Beschreibungen; die Stärksten unter uns konnten höchstens noch zweimal 24 Stunden leben. Mein Kamerad Corréard fühlte, daß es noch an diesem Tag mit ihm zu Ende gehen würde, und doch ahnte es ihm dunkel, dass uns Rettung bevorstünde; er meinte ... die Vorsehung würde wenigstens einige von uns erlösen, um den Menschen die herzbrechende Schilderung unserer schrecklichen Drangsale zu machen.“¹⁸³

Der gerettete Schiffbrüchige wird *nolens volens* zur stellvertretenden „Beziehungsfigur“¹⁸⁴ und sein Überleben zum paradigmatischen „Argumentationsmodell“¹⁸⁵, das universal aktivierbar ist und dem Vergessen entgegenwirken kann. Die Paradoxie, dem Schrecken entkommen zu sein und überlebt zu haben, besteht darin, dass nicht selten der Überlebende in einen an ihn herangetragenen Rechtfertigungsdruck gerät und sich deklarieren muss.

1.13 Überleben im Zeichen des Schiffbruchs: Die Untergegangenen und die Geretteten als Parabel des Holocaust

Allein das erbärmliche Aussehen der geretteten Schiffbrüchigen, so wie es Corréard und Savigny in ihrem Überlebensbericht schildern, erweckt unweigerlich Assoziationen zu den Bildern der befreiten Konzentrationslager. Im Zentrum der Chronik steht eine Zwangsgemeinschaft, die nicht nur die dauerhafte Not von Hunger und Durst zu ertragen hat, sondern ebenso den Witterungsbedingungen auf hoher See schutzlos ausgeliefert ist; die bereits zitierte Textstelle, die das Ausmaß der Leiden veranschaulicht, lautet:

„Man denke sich 15 Unglückliche fast ohne alle Bekleidung, am ganzen Leib und im Gesicht von der Sonne fürchterlich verbrannt; zehn von ihnen konnten sich kaum rühren; die Haut von allen unseren Gliedern abgeschunden; alle unsere Züge zum Entsetzen verzerrt! Unsere

¹⁸² Daniel Defoe: Robinson Crusoe, a.a.O., S. 92

¹⁸³ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 75

¹⁸⁴ Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitags, a.a.O., S. 92

¹⁸⁵ ebd.

hohlen und fast wilden Augen, unsere langen Bärte gaben uns ein noch scheußlicheres Aussehen; wir waren nur noch Schatten von Menschen.“¹⁸⁶

Was die geretteten Schiffbrüchigen in Sprache festhalten, ist jener Verfallsprozess der Entmenschlichung, der sie körperlich so weit ausgezehrt hat, dass sie kaum noch die Gestalt und die Gesichtszüge von menschlichen Wesen einnehmen. Als hohläugig, bärtig, kaum noch das Antlitz eines Menschen, körperlich verfallen, so wird auch in den Überlebensberichten der Typus des „Muselmanns“¹⁸⁷ beschrieben, der kurz vor dem Sterben ist und sich apathisch durchs Lager schleicht und mit stierem Blick schon in eine andere Zukunft schaut. Primo Levi hat sie in seiner Analyse genau charakterisiert und beteuert, wie wichtig es für alle anderen war, sich von ihnen fern zu halten, um nicht von ihrer Agonie angesteckt und in den Abgrund gerissen zu werden:

„Sie, die Muselmänner, die Verlorenen, sind der Nerv des Lagers: sie, die anonymen, die stets erneuerte und immer identische Masse schweigend marschierender und sich abschuftender Nichtmenschen, in denen der göttliche Funke erloschen ist, und die schon zu ausgehöhlt sind, um wirklich zu leiden. Man zögert, sie als Lebende zu bezeichnen; man zögert, ihren Tod, vor dem sie nicht erschrecken, als Tod zu bezeichnen, weil sie zu müde sind, ihn zu fassen.“¹⁸⁸

Peter Weiss hat in *Fluchtpunkt* die Dokumentaraufnahmen von jenen Geretteten beschrieben, die als Muselmänner¹⁸⁹ den Befreiern der Lager entgegentraten und diese, wie aus einer anderen Welt kommend, anstarrten. In seiner Prosa ist Weiss dem Versuch entgegengetreten, dass die Lagerwelt ein Mysterium oder eine irrealen Ausnahmeerscheinung darstellt, sondern vielmehr eine tatsächliche, also von Menschen gewollte und errichtete Wirklichkeit war:

„Dies war kein Totenreich. Dies waren Menschen, in denen das Herz noch schlug. Dies war eine Welt, in der Menschen lebten. Dies war eine Welt, die von Menschen errichtet worden war. Und dann sahen wir sie, die Wächter dieser Welt, sie trugen keine Hörner, keine Schwänze, sie trugen Uniformen, und geängstigt scharrten sie sich zusammen und mussten die Toten zu den Massengräbern tragen. Zu wem gehörte ich, jetzt, als Lebender, als Überlebender, gehörte ich wirklich zu jenen, die mich anstarrten mit ihren übergroßen Augen ...“¹⁹⁰

¹⁸⁶ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 74

¹⁸⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1961-1970, a.a.O., S. 318: „Der Muselmann ist gleichgültig, er hat keine Freunde, er wäscht sich nie“

¹⁸⁸ Vgl. Primo Levi: Ist das ein Mensch?, a.a.O., S. 108; Peter Weiss kannte die Berichte Primo Levis: Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971. a.a.O., S. 242: „Levi, Ist das ein Mensch?, Frankfurt 1958“

¹⁸⁹ Vgl. Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt, a.a.O., S. 137: „Man lernte in den Lagern, was das bedeutet: menschliche Widerstandskraft. Es handelt sich dabei noch einmal um eine ganz andere Dimension, die nur dem bewusst werden kann, der gesehen hat, wie ein gespenstisches Menschenwesen einen Schritt als Lebender macht und tot umfällt, noch bevor sein Fuß einen zweiten Schritt vorgesetzt hat, der letzte erloschene Funke.“

¹⁹⁰ Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 136

Peter Weiss hat in *Meine Ortschaft*¹⁹¹ diesen Aspekt der Wirklichkeit, die sich jedem Metaphysischen entzieht, verstärkt und den musealen Charakter der Gedenkstätte durchbrochen. Mit der literarischen Registratur dringt Weiss in die verfallenen Gebäude und ihre Dimensionen ein und vergegenwärtigt die Topographie, die Mechanik und die Architektur des Lagers: Die dort vollzogenen Handlungen kommen *qua* Imagination zum Vorschein¹⁹². Der Bitte, einen Text über einen wichtigen Ort seines Lebens zu verfassen, konnte er nur entsprechen, indem er über Auschwitz schrieb, der Ortschaft, für die er als Halbjude nach den perfiden Rassengesetzen der Nazis „bestimmt war und der ich entkam“¹⁹³; sicher, seinen Namen auf den Deportationslisten der Schergen zu finden, aber durch die rechtzeitige Emigration der Eltern nach Prag, London, ins schwedische Stockholm entkommen.

In *Fluchtpunkt* hat Weiss die ihn umkreisende Frage des Überlebenden thematisiert und sich strikt aus ethisch-moralischen Gründen von denen abgegrenzt, die die wirklichen Opfer des Nazismus waren.

Weiss hat die Grenzen der Darstellbarkeit von Auschwitz genau dort gesetzt, wo die tatsächlich Untergegangenen sind, die den Schrecken der Lager erlebt haben. Bewusst verzichtet er in der präzisen Semantik¹⁹⁴, sich als Überlebender zu bezeichnen und unterlässt das Präfix „Über“, so wie es der autobiographische Roman bereits vorgeführt hatte:

„Ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah. Der Lebende, der hierherkommt, aus einer anderen Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen ... Nur wenn es neben ihm geschieht, daß man sie zusammentreibt, niederschlägt, in Führen lädt, weiß er, wie dies ist.“¹⁹⁵

Peter Weiss hat aus dieser Perspektive heraus, die ihn zeitlebens beschäftigte und die seine Prosa nachhaltig bestimmte, die Geschichte um das *Floß der Medusa* gelesen und rezipiert. In der Zwangsgemeinschaft und der Qual war für Weiss die Plattform gegeben, die die Bilder der Lager und die Berichte der Überlebenden *idealiter* spiegelten. Die seit der Arbeit an dem Auschwitzstück *Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* kreisenden Fragen und Eindrücke: Im *Floß der Medusa* und im Rapport von Corréard und Savigny tauchen sie chiffriert und auf eine eindringliche Parabel gebracht, wieder auf: „Im Zug das Zusammengedrängtsein. Haß aufeinander. Gestank.“¹⁹⁶, „Menschen nackt in dem verschlossenen Raum“¹⁹⁷, „Manche

¹⁹¹ Vgl. Peter Weiss: *Meine Ortschaft*. In: (ders.): *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968, S. 113-124; Vgl. Michael Westphal: *Auschwitz, Ortstermin. Das KZ als „Moralkeule“?* Der Streit um die Friedensrede hat Martin Walser viel Aufmerksamkeit beschert – bis hin zur literarischen Fährtenlese. Doch Schreiben und Erinnern haben ihre eigenen Gesetze. Eine Nachfrage bei Peter Weiss. In: *die tageszeitung*, Kultur, 20. November 1998

¹⁹² Vgl. Ruth Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*, München, 1994, S. 112 „Nach vorne gerissen, von hinten gestoßen, fiel ich aus dem Waggon, denn man mußte springen, zum Aussteigen sind solche Wagen zu hoch – merkwürdig, Peter Weiss hat das gemerkt, guter Beobachter, der er war. Ich richtete mich auf, wollte weinen, oder doch greinen, aber die Tränen versiegten vor der Unheimlichkeit des Orts.“

¹⁹³ Peter Weiss: *Meine Ortschaft*, a.a.O., S. 114

¹⁹⁴ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1960-1971*, S. 331: „Wie man sich die Sprache immer wieder neu erobern muß“

¹⁹⁵ Peter Weiss: *Meine Ortschaft*, a.a.O., S. 124

¹⁹⁶ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1960-1971*, S. 345

¹⁹⁷ ebd., S. 338

hielten zwei oder drei Tage aus Die Stärksten lebten fünf Tage Sie lagen auf dem Betonboden ... als wir die Leichen aus der Zelle zogen sahen wir dass manche an den Waden und am Gesäß angenagt waren Der letzte sahen wir hatte sich den Finger angebissen“¹⁹⁸, „O Wasser Wasser“¹⁹⁹, „man versuchte, sich in dem Schmutz sauber zu halten“²⁰⁰, „Niemand, der ohne Schaden überlebt hat“²⁰¹.

In den erarbeiteten Imaginationenfiguren des Schiffbruchs, den Vorstellungsgehalten des ökonomischen Daseinskampfes, der jede unnötige Anstrengung vermeidet und mit den körperlichen wie geistigen Kräften haushaltet und erfinderisch der Not begegnet – wie es die Schicksalsgemeinschaft der Flößlinge auf unterschiedliche Art und Weise betrieben hat – ist ein parabolischer Mikrokosmos gegeben. Dieser koinzidiert in seinen basalen Strukturen und archaischen Vorstellungsgehalten mit dem Überlebenskampf in den Vernichtungslagern, so wie ihn die Überlebenden mehrheitlich geschildert haben.

Der Überlebende erst, der entrinnen konnte, dividiert die Schicksalsgemeinschaft in *Die Untergegangenen und die Geretteten* und von denen Primo Levi²⁰² in der Schiffbruchfigur eine skandalöse Perspektivisierung dieser Daseinsmetapher erzielt – und Jorge Semprun²⁰³ *Die große Reise* in der Emblematisierung der *navigatio vitae* als Universalie des Schreckens neu generiert. Beide haben damit dem erhobenen Darstellungsverbot nach Auschwitz²⁰⁴, „reich an Wahrscheinlichkeit und luzidem Mitleid“²⁰⁵, wie es Semprun für Levi konstatiert, eine Absage erteilt, und unter Beweis gestellt, „daß trotz Auschwitz Literatur geschrieben wurde, die sich nicht als ‚barbarisch‘ abtun läßt.“²⁰⁶

Der Schiffbruch (*I sommersi e i salvati*) und die Imaginationenfigur der Lebensreise (*Le grand voyage*), beide *per se* mit der nautischen Sphäre verbunden, sind in ihrer überlieferten Hermeneutik radikal dekonstruiert und im Begriffsverständnis der Gegenwart neu konnotiert worden. Im Prisma der körperlich zusammengeschweißten Zwangsgemeinschaft²⁰⁷, dem Auftakt der Reise, die eine Deportation ist, „Da ist diese zusammengepferrchte Masse von Leibern im Wagen, dieser stechende Schmerz im rechten Knie“²⁰⁸, wird ein Zeichen gesetzt, um der kalkulierten Ent-Persönlichung und Ent-Menschlichung entgegenzuwirken, der Barbarei des beengten Raumes. Es sind die Faktoren des Überlebens, die Primo Levi in

¹⁹⁸ ebd., S. 334/335

¹⁹⁹ ebd., S. 335 (im Original ohne Interpunktion; Anm. M.W.)

²⁰⁰ ebd., S. 347

²⁰¹ ebd., S. 348

²⁰² Vgl. Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München, 1993

²⁰³ Vgl. Jorge Semprun: *Die große Reise*, Frankfurt/M., 1981

²⁰⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*. In: *DIE ZEIT*, Nr. 1, v. 1.01. 1993, S. 53

²⁰⁵ Vgl. Vgl. Jorge Semprun: *Rückkehr nach Buchenwald an einem schönen Sonntag*. Die Dankrede des Friedenspreisträgers des Deutschen Buchhandels. In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 235, v. 10. 10. 1994, S. 8

²⁰⁶ Vgl. Jürgen Nieraad: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorien*, Lüneburg, 1994, S. 178

²⁰⁷ Vgl. ÄdW, I, S. 344: „Die Überlebenden auf dem Floß streckten sich in einer gemeinsamen Bewegung empor, von den Toten im Vordergrund weg, mehr und mehr sich aufrichtend...“

²⁰⁸ Vgl. Jorge Semprun: *Die große Reise*, a.a.O., S. 7

der Konstruktion des Schutzvorhangs zur Verrichtung der Notdurft²⁰⁹ im zum Bersten gefüllten Waggon beschreibt und die Semprun an einem anderen ausgewählten Moment festhält:

„Aber die Zahnpasta war eine geniale Idee. Man strich sich eine dünne Schicht auf die Lippen, und beim Einatmen füllte der Mund sich mit herrlich frischem Pfefferminzgeschmack.“²¹⁰

Peter Weiss hat in seiner Literarisierung des Schiffbruchs der „Medusa“ die Bedeutung dieses überlebensnotwendigen Zivilisationsvorsprungs aus dem Überlebensbericht der Flößlinge extrahiert²¹¹ und sie Géricaults auf den entscheidenden Moment gerichteten Erarbeitung seines *Sujets* überschrieben:

„Das war das leere Fläschchen, das Rosenöl enthalten hatte, und das einer dem anderen abrang, um den süßen Geruch einzusatmen. Der Gedanke an die kleine Parfümflasche ließ den Maler nicht los.“ (ÄdW, II, S. 17)

In der Schreckensfahrt der Flößlinge hat Weiss nicht nur der perfiden Logistik dieser „plombierten Waggons“²¹² in „Richtung Oswiecim, dem Bahnknotenpunkt“²¹³, als Zwangsgemeinschaft und Überlebenskampf ein ästhetisches Zeichen gesetzt, sondern auch mit der Raum-Chiffre des Floßes die „ungeheuerlichen Verbrechen, Schlußkapitel“²¹⁴ erfasst. Peter Weiss bedient sich eines literarischen Verfahrens, das man als ‚metaphorische Korrespondenz‘ bezeichnen könnte. Die Metapher, die sich über den Géricaultblock in das Romaninnere festgesetzt hat, ist, ohne wörtlich benannt zu sein, im weiteren Textgeschehen präsent²¹⁵ und erzeugt rückbezügliche Verbindungen, die die am Floß gezeigten Bilder aufnehmen und sich direkt niederschlagen. Mit dieser Möglichkeit vermeidet der Autor jede Relativierung, Stilisierung oder Ästhetisierung der Grauen des III. Bandes der *Ästhetik des Widerstands*²¹⁶:

„Mehr als hundert Menschen waren in der Zelle eingepfercht. Die paar Pritschen wurden stundenweise verteilt. Dort lagen die Kinder, die Frauen mit den Säuglingen, die Kranken. Die Notdurft lief über. Einige Alte starben, wurden zwischen den Füßen der Stehenden hindurch zur Türschwelle gezogen. Wachend und schlafend hingen die Körper aneinander.“ (ÄdW, III, S. 12)

²⁰⁹ Vgl. Primo Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten, a.a.O., S. 114

²¹⁰ Vgl. Jorge Semprun: Die große Reise, a.a.O., S. 56

²¹¹ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 69: „Der Finder verwahrte sie sorgfältig, und nur mit Mühe erlangte man von ihm ein oder zwei Tropfen in der hohlen Hand ... es kitzelte den Gaumen sehr angenehm und stillte für einen Augenblick den Durst.“

²¹² Vgl. Primo Levi: Ist das ein Mensch?, München, 1994, S. 64

²¹³ Vgl. ÄdW., II, S. 13

²¹⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 888

²¹⁵ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens, S. 42: „Je stärker die Metapher die Referenz verdrängt, desto mehr gerät jeder Inhalt unter das Zeichen des faszinierenden (bedrohlichen) Signifikanten.“

²¹⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 782: „... wird versucht, die Erkenntnisse zur Anwendung zu bringen. Es handelt sich also nicht länger um eine Schilderung des Wegs zu einer Ästhetik des Widerstands, sondern diese Ästhetik liegt der gesamten Anschauung zugrunde. Der Blick wendet sich von dieser Ästhetik den Geschehnissen zu.“

Das Floß verkörpert aber auch die Möglichkeit des Entrinnens dieser „von Schweiß klebrigen, von widerlichem Magenknurren rumorenden Welt“²¹⁷, die durch den Überlebensbericht beglaubigt ist. Verkörpert wird diese Option wiederum in der Figur des Protagonisten, der als späterer Überlebender selbst eine Chronik verfasst, die von der Ausfahrt, dem Schiffbruch und dem Schrecken an Land berichtet und dabei die Frage des Überlebens zur zentralen Aussage macht: „Wer hat überlebt? Wie konnten sie dies überleben? Wie konnten sie es ertragen?“²¹⁸

Das Zeugnis der beiden Autoren Corréard und Savigny ist insofern als Vorbild und Erinnerungsprojekt in Weiss' Roman instrumentalisiert, das den Opfern des Schiffbruchs und den wenigen Überlebenden ihren Status (Beruf), ihre Würde und vor allem ihren Namen wiedergibt:

„Am Ende unserer Leidensgeschichte machen wir noch diejenigen namhaft, die mit uns ein so grausames Schicksal teilten. Noch am Leben als wir aufgefunden wurden ... Nachrichten von ihrem fernerem Schicksal: *Dupont*, Hauptmann beim Fußvolk. Im Senegal ... *Lozack*, Unterleutnant, gestorben ... *Corréard*, Ingenieur-Geograph ... amtlos ... *Savigny*, Wundarzt ... auf sein Gesuch entlassen.“²¹⁹

Sich Erinnern, das ist die eminente Verpflichtung des überlebenden Autor-Ichs: „Mit meinem Schreiben würde ich sie zum Sprechen bringen ... Ich würde ihnen ... ihren wahren Namen zurückgeben.“²²⁰

Es ist vor allem der Italiener Primo Levi, ein Entkommener von Auschwitz, der die Stilisierung der Überlebenden, ausgewählt und vorbestimmt worden zu sein, rigoros ablehnt und jedem phänomenologischen Erklärungsversuch, das Lager nicht durch den Schornstein verlassen zu haben, eine Absage erteilt. Das Überleben des Lagers, das ist Levis ureigene Botschaft, verdankt sich keiner Vorsehung und ist nicht das Schicksal weniger Auserwählter, sondern resultiert aus nüchternen Regeln und Verhaltensweisen, die einzuhalten an keiner Stelle des Lagers unterlassen werden durfte.

An das „Dicke“ der täglich ausgeteilten Lagersuppe zu kommen, Kalorien einzusparen, wo immer es möglich war, sich aufzuwärmen, Bewegungsenergie zu drosseln, sich nicht aufgeben, seine Würde zu bewahren versuchen, sich zu organisieren, zu spezialisieren, innerlich und äußerlich dem Verfall entgegenzuwirken, der allenthalben grassierte, das sind die vorersten Überlebensfaktoren, die Primo Levi benennt und sachlich ausführt. Levis Prosa, die ihre naturwissenschaftliche Provenienz nicht leugnet, greift mehrfach auf den metaphorischen Topos des Schiffbruchs zurück, um den Dimensionen der Schrecken im Vernichtungslager und den Extrembedingungen überhaupt eine Vorstellung zu geben:

„Diese Scheidung ist im normalen Leben längst nicht so augenfällig; hier kommt es nicht oft vor, daß ein Mensch sich verliert, denn für gewöhnlich ist er nicht allein, und sein Aufstieg

²¹⁷ Vgl. Jorge Semprun: Was für ein schöner Sonntag!, Frankfurt/M., 1984, S. 27

²¹⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 167

²¹⁹ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 78/79

²²⁰ Vgl. ÄdW, III, S. 267/268

wie sein Abstieg ist mit dem Schicksal seiner Mitmenschen verknüpft. So stellt es eine Ausnahme dar, wenn jemand grenzenlos an Macht zunimmt oder in einem Fort von Niederlage zu Niederlage bis zum Ruin hinabsinkt. Auch verfügt jeder für gewöhnlich über so viel geistige, körperliche ... Reserven, daß ein Schiffbruch, ein Versagen vor dem Leben noch weniger wahrscheinlich ist.“²²¹

Seine Bücher und Aussagen beschreiben die kühne, unerschrockene Reduktion auf die Mechanismen und pragmatischen Lebenserhaltungsmaßnahmen²²², die das Überstehen des nächsten Tages garantierten²²³ und dabei Faktoren geltend machen, die nicht die körperliche Vitalität allein in den Vordergrund stellen. Das Gegenteil ist der Fall: In der literarischen Konstruktion lässt Peter Weiss seiner Romanfigur Géricault der Schiffbruch-Chronik entnehmen:

„... der schwarze Kolonialsoldat Charles war der kräftigste der Schiffbrüchigen, er aber gehörte, laut Bericht, zu denen, die bald nach der Rettung ... sterben würden“. (ÄdW, II, S. 28)

Primo Levi ist nicht müde geworden, in seinen Büchern und Beiträgen zum Lager²²⁴ auf die vielfältigen Überlebensfaktoren hinzuweisen, die ein Weiterkommen sicherten und dabei den mentalen Bedingungen ein ähnliches Gewicht zuerkannte wie den banalen Details, kleine verwertbare Dinge aufzubewahren und zu tauschen oder akribisch auf sein Essgeschirr zu achten. Alles konnte im Handel der Tagesrealität bedeutsam werden und das Weiterleben sichern:

„Einen enormen Gewinn holen die Pfleger auch noch aus dem Handel mit Löffeln. Das Lager liefert an die Neuankömmlinge keine Löffel, obwohl die halbflüssige Suppe nicht anders gegessen werden kann. Die Löffel werden in Buna heimlich und nebenbei von den Häftlingen fabriziert, die als Spezialisten in den Kommandos der Schlosser und Blechschmiede arbeiten: unförmige und grobe Dinger aus gehämmertem Blech, oft mit geschliffenem Stiel, so dass sie gleichzeitig als Messer zum Brotschneiden benutzt werden können ... ein gewöhnlicher Löffel kostet eine halbe Brotration, ein Löffelmesser eine dreiviertel Brotration.“²²⁵

An diesem Beispiel ist der permanente Drahtseilakt der Selbsterhaltung demonstriert, der mit jedem Schritt im Lager verbunden war und der den im alltäglichen Leben banalen und verfügbaren Gegenständen eine hohe Bedeutung beimessen musste und nicht selten zu einem hohen Maß an Erfindungsgabe beitrug. Diese planerisch-strategischen Überlegungen spielen auch auf dem Floß der „Medusa“ die entscheidende Rolle und beeinflussen das Überleben auf engstem Raum; auch dort stehen die wenigen Gegenstände im Mittelpunkt des Daseins:

²²¹ Vgl. Primo Levi: Ist das ein Mensch?, a.a.O., S. 105

²²² Vgl. Anna Pawelczynka: Values and Violence in Auschwitz. A Sociological Analysis, Berkeley/Calif., 1979, S. 51 f

²²³ Vgl. Primo Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten, a.a.O., S. 98: „Aber nachdem es mich nach Auschwitz verschlagen hatte, begriff ich trotz der anfänglichen Orientierungslosigkeit (oder vielleicht gerade deswegen) ziemlich schnell, daß mein äußerst dürftiger Wortschatz zu einem grundlegenden Überlebensfaktor geworden war ... Deutsch zu können, bedeutete zu leben.“

²²⁴ Primo Levi: Gespräche und Interviews. Hrsg. V. Marco Belpoliti. Aus d. Italienischen v. Joachim Meinert, München, 1997

²²⁵ ebd., S. 102

„Wer nie mit Umständen zu kämpfen hatte, von denen sein Leben abhing, der kann sich nur eine schwache Vorstellung von dem Wert machen, den man alsdann auf die geringfügigsten und gemeinsten Sachen legt. Er weiß nicht, mit welcher Gier man nach jedem Mittel greift, wodurch man sein trauriges Schicksal zu bekämpfen hofft.“²²⁶

In der Übertragung der Schiffbruchfigur und der Parabolik aus dem Überlebensbericht von Corr  ard und Savigny auf die Lagerliteratur entsteht somit eine Alternative.

Als Schriftsteller „die Hereinnahme des Fiktionalen in das authentische Sprechen über den Holocaust“²²⁷ zu betreiben und so einer Objektivation des authentischen, historisch verbürgten Schreckens von vornherein zu entgehen, verschlei  rt nicht die Darstellungsmöglichkeiten, sondern erweitert sie um ein Vielfaches²²⁸. In den späten Berichten der Lager ist diese Gratwanderung vollzogen.

1.14 Auf dem Floß der Medusa²²⁹. Paul Steinbergs Chronik über den „Menschen des Vernichtungslagers“

„Ist man denn schuldig, wenn man überlebt?“²³⁰

Als Paul Steinberg diese Frage aufschreibt, ist er fast siebzig Jahre alt. Er lebt in Paris. Es ist das Jahr 1995. Um den 8. Mai herum rückt ein Ort schlaglichtartig in die Weltöffentlichkeit, den sich Steinberg ‚schuldig gemacht hat‘ zu   berleben: Auschwitz, das vor fünfzig Jahren befreit wurde. Die Betroffenheits-Zeremonien geben ihm Anlass, sein langes Schweigen zu brechen. Er schreibt seine „Chronik aus einer dunklen Welt“. Eine Chronik von anderswo. Die zeitliche Distanz erlaubt einen Blick zurück auf Auschwitz, der einzelne Bilder heraufbeschwört und sie in der Sprache des Lagers beschreibt. Steinbergs Leser

²²⁶ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corr  ard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 48

²²⁷ Vgl. Joachim Paech: Erinnerungs-Landschaften. In: Manuel Köppen (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin, 1993, S. 136; Vgl. Peter Weiss: Nb. 1961-1970, a.a.O., S. 305: „Wie war es möglich? Es war möglich. Es ist nicht vorstellbar. Es ist vorstellbar. Es ist vorstellbar, da es geschah.“

²²⁸ Vgl. die Ausführungen Bohrer zu Giorgio Bassanis Roman *Die Gärten der Finzi-Contini* (1962) und die dort Differenz zwischen dem historischen und poetischen Gedächtnis. in: Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblicke, Gegenwart, Erinnerung, München, 2003, a.a.O., S. 41: „Wenn diese nicht in der politischen Signatur der Zeit begründet ist, wenn also zur Erklärung des alles grundierenden Schmerzes nicht eine politische Ursache, der Faschismus, gegeben wird, dann bedeutet dies, dass Trauer die objektive Referenz fehlt, sie offenbar in sich selbst ihren Grund hat: Was kann das heißen? Daß wir von dem besonderen Hintergrund des Bassanischen Romans abstrahieren müssen und im Bewusstsein vergangenheitsverfallener Gegenwart einen selbstreferentiellen Trauerdiskurs erkennen ...“ Vgl. ders.: Das absolute Schöne und die Hässlichkeit. Als das Gute und Wahre verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. November 1999, Nr. 277

²²⁹ Nachfolgender Text erschien als Essay: Michael Westphal: Floß und Waggon. Auf dem Floß der Medusa. Paul Steinbergs späte Chronik über den „Mensch des Vernichtungslagers“. In: *die tageszeitung*, 20. März, 1998, S. 24; Vgl. auch: „Das Kapitel Auschwitz ist bei weitem nicht erforscht“. Paul Steinberg (73) brauchte fünf Jahrzehnte Abstand, bis es ihm möglich war, in seiner „Chronik aus einer dunklen Welt“ das Leben in Auschwitz zu beschreiben. Im WELT-Gespräch mit Michael Westphal sagt Steinberg: Für alle, die überlebt haben, ist die Beziehung zum Tod eine andere geworden.“. In: DIE WELT, 23. August 1999, S. 6

²³⁰ Vgl. Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt. Ein Bericht. Aus d. Französischen v. Moshe Kahn, München, 1996. Ich verdanke Paul Steinberg die wesentlichen Einsichten über das Lager und die Sprache darin. Seine Persönlichkeit und die Wärme seiner Stimme haben mich bereichert und sind nicht verloren. Die mir angetragene Freundschaft ist unschätzbar. Briefe und ein Tondokument sind die Ausdruckszeichen. Am 20. Dezember 1999 starb Paul Steinberg in Paris, eineinhalb Jahre nach unserer Begegnung an einem heiteren Sommertag in Düsseldorf.

werden auf elf Stationen in einen *Parcours* des Schreckens mitgenommen und zu einem Augenblick herangeführt, der einen bestimmten Aspekt der Lagerwirklichkeit beleuchtet. Drei Stationen der Reflexion, Haltestellen des Eingedenkens aus der unmittelbaren Gegenwart des Schreibenden - so genannte Parenthesen - stehen ihnen zur Seite²³¹.

Damit setzt Steinberg einen ästhetischen Trend in der Auschwitz-Literatur fort: Gemeint ist das Erzählen von ausgewählten Augenblicken, die als ein *pars pro toto* einen ganz bestimmten Wahrnehmungsmoment emphatisieren, um damit das Lagergeschehen zu schildern²³². Auch wenn Paul Steinbergs gewählter Titel ein chronologisches Erzählverfahren ankündigt, so trifft auch er eine Auswahl einzelner Momente, an denen die Bedingungen des Lagers exemplifiziert werden können, in denen vom einen auf den anderen Moment alles zu Ende sein und mit einer Kontinuität des gewonnenen Status an keiner Stelle gerechnet werden konnte²³³.

Die zentrale Episode in seinem schmalen „Bericht“ kreist die Schuld ein, die auf sich zu nehmen, unausweichlich war, um in Auschwitz bis zur nächsten Stunde, bis zum neuen Tag, zu überleben. Diese Tabus zu brechen, prägt mit Paul Steinberg eine neue Richtung der so genannten Lagerliteratur. Nur weil Roman Frister, ebenfalls Entkommener von Auschwitz, in seinen als Lebensbericht verfassten Erinnerungen dem Mithäftling die Mütze klaut, kann er den morgendlichen Appell überleben und verschuldet durch diesen egoistischen Akt den Tod eines Ahnungslosen²³⁴. Ein gutes Organisationstalent, eine enorme Anpassungsbereitschaft, immer wieder Glück und Privilegien – gleich welcher Art –, das

²³¹ ebd., S. 65: „Ein Monat schon, seit ich mit dem Schreiben begonnen habe, und die Folgen des Eintauchens beginnen sich bemerkbar zu machen. Mein Schlaf ist gestört in zunehmendem Maß. Während der Stunden, in denen ich nachts wach liege, entwirft mein abgeschaltetes Gehirn flüchtige Bilder, die ich tot und begraben glaubte.“

²³² Vgl. Ida Fink: Notizen zu Lebensläufen. Erzählungen. Aus dem Polnischen v. Exther Kinsky, Frankfurt/M., 1998; Vgl. Liana Millu: Der Rauch über Birkenau. Mit e. Vorwort v. Primo Levi. Aus d. Italienischen v. Heinrich Schmidt-Henkel, München, 1997; Vgl. Michael Westphal: Existenzbeweise, a.a.O.: „Gerade in der Verschränkung von Fiktion und Dokument gelingt der Autorin eine Unmittelbarkeit von Zeit und Raum, die sie ausschnitthaft, wie aus einem Protokoll, einem Gedächtnis, einem Gespräch oder einer Fotografie präsentiert ... Ida Fink entzieht sich damit a priori einer Vollständigkeit der Schilderung, die es nicht geben kann. So wie die Briefketten nicht mehr zusammengefügt werden können, so bleibt jedes Erinnern an den Holocaust bruchstückhaft.“; Vgl. ders. Der entlegenste aller Orte. 50 Jahre nach der Niederschrift erscheinen die Erzählungen der Italienerin Liana Millu über das Frauenlager Auschwitz. „Der Rauch über Birkenau“ sind Momentaufnahmen, die die Darstellbarkeit des Holocaust behaupten. In: *die tageszeitung*, Kultur, 26. September 1997, S. 14, vgl. ders.: Rote Fahne oder Schokolade. Liana Millu „Die Brücke von Schwerin“ ist die biographische Erzählung von der Rückkehr einer Überlebenden aus dem Frauenlager in die Welt nach Auschwitz. In: *die tageszeitung*, Kultur, 4./6. September 1998, S. 39

²³³ Vgl. Sem Dresden: Holocaust und Literatur. Essay. Aus d. Niederländischen übers. V. Gregor Seferens u. Andreas Ecke, Frankfurt/M., S. 180: „Zur Existenz im Lager gehört jedoch die paradoxe Situation, dass der sofortige, zufällige oder nicht zufällige Tod als ständige Möglichkeit real ist, dass in jedem Augenblick mit dem Tod gerechnet werden muß, daß die alltägliche Lebensrealität nichts anderes ist als ein schon gegenwärtiger Tod.“

²³⁴ Vgl. Roman Frister: Die Mütze oder der Preis des Lebens. Ein Lebensbericht. Aus d. Hebräischen v. Eva und Georges Basnizki, Berlin, 1997, S. 299: „Unwillkürlich schaute ich zu den Dachbalken hoch, und dieser Blick führte mich zu meinem Opfer. Er lag auf der oberen Pritsche. Sein Gesicht konnte ich nicht erkennen, denn er hatte die Decke darübergezogen. Doch die Spitze seiner Mütze lugte unter seinem angewinkelten Arm hervor. Vorsichtig zog ich an der Mütze. Der Mann rührte sich nicht. Die Mütze war in meiner Hand. Der raue Stoff kratzte an meiner Brust. Glücklicherweise begann ich meinen Rückzug. Ich durfte nicht hetzen. Ich lauschte. Stille. Nur das Schlagen meines Herzens war in der Baracke zu hören ... Ich kletterte auf meinen Platz und versteckte die Mütze in meiner Hosentasche. Ich konnte nicht einschlafen. Bis zum Wecken machte ich kein Auge zu.“

vermitteln uns sämtliche Berichte aus dem Vernichtungslager, sicherten ein Überleben. Der Einzelne musste schonungslos mit Chuzpe und Raffinesse seine ureigenen Interessen verfolgen, wie das im Extremzustand die Schiffbrüchigen auf dem Floß der „Medusa“ nicht anders unternommen haben:

„Die Gewohnheit, den Tod immer über uns schweben zu sehen, die Gewissheit eines unvermeidlichen Verderbens ... alles das hatte uns so hartherzig gemacht, dass jeder ohne Rücksicht auf andere nur noch auf seine eigene Erhaltung bedacht war.“²³⁵

Die Erosion bisher gültiger moralischer und ethischer Maximen, das ist ein Prozess, auf den es die Täter mit Kalkül abgesehen hatten, um so die Lagerinsassen nicht nur psychisch, sondern auch physisch weiter zu schwächen, zu erniedrigen und schließlich zu vernichten. Diese Verrohung aber war andererseits Voraussetzung, um überhaupt die erste Zeit des Lagers bewältigen zu können²³⁶.

In der „Chronik aus einer dunklen Welt“ steht eine Szene im Zentrum der Betrachtung, in der der junge Steinberg²³⁷ Stubendienst versieht, ein Privileg, das es sich zu sichern galt, um so an mehr Nahrung zu gelangen und die eigene Erhaltung weiter abzusichern; sie ist mit „Die Ohrfeige“ beschrieben und markiert den Scheitelpunkt für den Lagerhäftling, an dem er sich entmenslicht erlebt und bei dem die Drangsal des Lagers, die Zwangsgemeinschaft, der enge Raum ihre grausame Wirkung entfalten. Es kommt zu einer Konfrontation mit einem polnischen Juden, einem so genannten Muselmann, der kurz vor seinem Tod steht und auf seiner Pritsche liegen bleibt. Dieser weigert sich, dem Tod bereits entgegengehend, aufzustehen:

„In meiner Wut hatte ich die Hand erhoben und wollte ihn ohrfeigen. Im allerletzten Augenblick hielt ich in meiner Bewegung inne, und meine Hand berührte nur ganz leicht seine Wange. Während dieses Bruchteils einer Sekunde habe ich undeutlich in die Abgründe geschaut und sie ausgelotet. Ich habe sie ausgelotet. Ich habe seine Augen gesehen ... Nur ein Lidschlag in der Erwartung der Hand ... Ich bin versteinert stehengeblieben. Dann bin ich

²³⁵ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corr ard: Der Schiffbruch der Medusa, a.a.O., S. 66

²³⁶ Vgl. Hermann Langbein: Menschen in Auschwitz, München, 1999, S. 111: „Ohne eine Art Hornhaut, welche die Gefühle überdeckte, konnte man in Auschwitz nicht existieren. Leicht vergaß man, dass ein Neuankömmling noch keine sch tzende Hornhaut hatte. Seine Fassungslosigkeit, Gefühlsausbrüche und Entsetzen erregten daher häufig Spott und Verachtung. Hatte man die erste, schwerste Zeit überstanden, Lagergesetze kennengelernt und Verbindungen angeknüpft, dann wurde man langsam ein „alter Häftling“. Demonstrativ hervorgekehrte H rte und seelische Primitivierung – wie Kogon es ausdrückt – kennzeichnen diesen Typ.“

²³⁷ Die Frage nach einem literarischen Ich stellt sich auch in der Lagerliteratur. Zweifelsohne berichten die meisten der  berlebenden von sich selbst als eine authentische Figur, und somit deckt sich die auftauchende Figur mit dem Autor. Gerade aber die Hereinnahme des Fiktionalen hat die Berichte oder Romane der Lager – gerade in den letzten Jahren – bereichert und nach der dokumentarisch-historischen Aufarbeitung den Sinn für ästhetisch-literarische Kategorien geschärft. Vgl. Sem Dresden: Holocaust und Literatur, a.a.O., S. 75/76: „Vielleicht geht es in der erzählenden Literatur und besonders in der Holocaustliteratur immer um ein und dasselbe Phänomen: Die Autoren wollen Wirklichkeit vermitteln. Die einen glauben, man erreiche dies, indem man eine existierende oder vergangene Realität fast photographisch genau abbildet, ohne sich dabei um die Tatsache zu scheren, daß sie eigentlich schreiben. Sie sind der Überzeugung, auf diese Weise Dokumente, wahrheitsgetreue Berichte usw. zu liefern. Andere ... sind sich sehr wohl bewusst, dass durch das Schreiben als solches schon eine illusorische Wirklichkeit geschaffen wird, eine Welt aus Worten, die nur durch Bilder die eigentliche Wirklichkeit heraufbeschwören kann.“

weggegangen, und diese Szene, banal im täglichen Leben eines Todeslagers, hat mich mein Leben lang verfolgt. Damit hatte die Ansteckung ihr Werk vollbracht ...“²³⁸

Mit derlei Episoden aus der Lagerwelt sind nicht nur Tabus nachhaltig gebrochen, sondern auch eine sprachlich-ästhetische Konstruktion forciert²³⁹, die in der Frage der Darstellbarkeit neue Wege beschreitet. Es scheint, als ob mittlerweile standardisierte Formen der Überlebensberichte und damit verbundene ästhetische Zweifel aufgebrochen, wenn nicht gar überwunden sind und die bislang verfassten Beispiele der Auschwitz-Literatur blass erscheinen lassen²⁴⁰.

Erst in der sprachlichen Verfertigung des Schreckens, die über den fürchterlichen Inhalt und die bekannten Topoi hinausgeht, wird der Lagerliteratur ein innovativer Schub verliehen, der sich aus dem bloßen narrativen Gehalt löst und *qua* ästhetischer Mittel die Verletzung von Scham und Würde übersetzt und so die Drangsal der Lager schonungslos darzustellen bereit ist. Diese innovativen Texte sind geeignet, die Blende auf Auschwitz, den Mikrokosmos des Vernichtungslagers, weiter als bislang zu öffnen²⁴¹.

Paul Steinbergs „Chronik aus einer dunklen Welt“ erweitert vor allem die in Semprun²⁴² und in Primo Levi²⁴³ vorgetragene nautisch-maritime Emblematik, mit der sowohl die Enge der plombierten Waggons als auch die extremen Bedingungen des Lagers bezeichnet werden, vor allem aber der Status des Überlebenden:

„Ich brauchte fast ein Jahr, um ihm den Beweis vor Augen zu führen, daß ich in der Lage war zu überleben und – ohne, wie er, ein Fisch im Wasser des Lagers zu sein - wenigstens fähig, mir dort eine Nische einzurichten.“²⁴⁴

²³⁸ Vgl. Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt, a.a.O., S. 129/130

²³⁹ Vgl. Michael Westphal: Wie die Ansteckung ihr Werk vollbrachte. Paul Steinbergs „Chronik aus einer dunklen Welt“. In: *Badische Zeitung*, Kultur, 7. Juli 1998, S. 4

²⁴⁰ Vgl. Michael Westphal: „Der offene Giftschränk Auschwitz. Holocaust und Shoah-Business: In der Literatur von Kertész, Frister, Tisma und andre ist nicht nur mit ästhetischen Tabus gebrochen worden. In: *Bielfelder Stadtblatt*, 6.08.1998, S. 8: „Warum man sein Buch nicht so schnell vergesse, wurde Imre Kertész kürzlich gefragt: ‚Weil ich mit meiner Ästhetik Tabus aufbreche und den Leser damit bewusst verletzte ... Ich muß ihn verletzen, wenn ich über Auschwitz schreibe. Alles andere wäre eine Schande.‘“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1961-1970, a.a.O., S. 327: „Die Sonne ging unter hinter den Krematorien und glänzte in den Fenstern der Wachtürme“

²⁴¹ Vgl. Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt, a.a.O., S. 74: „Die Fähigkeit, hörbar zu furzen, ist das erste äußere Anzeichen von Gesundheit, an welchem man die Aristokraten des Lagers erkennt, die diese Fähigkeit bis zur Petomanie missbrauchen. Das ist der Test der Nicht-Flüssigkeit. Wenn einer unter uns frisch Angekommenen – sogar zwischen zwei Durchfällen – einen fahrenläßt, bringt ihm das Komplimente und den Neid seiner Umgebung ein, in der man weiterhin die Hinterbacken zusammenkneift.“

²⁴² Vgl. Jorge Semprun: Schreiben oder Leben, Frankfurt/M., 1995, S. S. 228/229: „Ich drücke ihm stumm die Hand. Ich denke daran, dass ich schon den sterbenden Leib von Maurice Halbwachs in den Armen gehalten habe. Es war der gleiche Zerfall, der gleiche Gestank, der gleiche viszerale Schiffbruch, der eine betäubte, aber bis zur letzten Sekunde hellstichtige Seele sich selber überließ; eine flackernde, kleine Flamme, die der Körper nicht mehr mit dem lebensnotwendigen Sauerstoff versorgt. O Tod, alter Kapitän, es ist Zeit, lichten wir die Anker ...“

²⁴³ Vgl. Primo Levi: Zu ungewisser Stunde. Gedichte. Aus d. Italienischen v. Moshe Kahn, München, 1998, S. 31: „Anlegeplatz Glücklicher der Mann, der den Hafen erreicht hat Und hinter sich ließ das Meer und die Stürme Dessen Träume tot sind oder nie gewesen; Der sitzt und trinkt in der Schenke von Bremen ... Glücklicher der Mann, gleich dem Sand einer Mündung, Entladen hat er die Fracht und die Stirn sich abgewischt ...“ (Interpunktion fehlt im Original; Anm. M.W.)

²⁴⁴ Vgl. Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt, a.a.O., S. 56

Die Fähigkeit zum Eskapismus, sich gegenüber den Begehrlichkeiten und Interessen der anderen, vor allem aber gegenüber den Leiden und dem allgegenwärtigen Tod im Lager abzuschotten, überführt Paul Steinbergs Sprache ebenfalls in ein maritimes Bild, das eindringlich die Vorstellung eines hermetischen Sich-Verschließens evoziert: „Ich habe die Muschel wieder über mir geschlossen. Alles, was mir an Lebenskraft bleibt, ist für mein eigenes Überleben mobilisiert.“²⁴⁵

Auch mit der Befreiung der Lager und dem so überstandenen Schiffbruch zeichnet sich für die Überlebenden keine endgültige und sichere Rettung ab²⁴⁶, wie es in der Chronik von Corr  ard und Savigny beglaubigt ist und von Géricault als die fortgesetzten Qualen auf dem Land für seine furiose Darstellung benötigt wird; Paul Steinberg schreibt über das Leben nach der Befreiung: „Wie viele   berlebende werden in den Stürmen untergegangen sein, am Vorabend oder am Vorvorabend ihrer Rückkehr ins Leben ...“²⁴⁷

Darf ein Gemälde, zudem aus dem 19. Jahrhundert, überhaupt den Holocaust darstellen? Es sind gerade die spät berufenen Chronisten, die den Gaskammern entronnen sind und sich erst in unseren Tagen zu Wort melden, die solchen Fragen nicht ausweichen oder sie gar beantworten. Sie setzen dabei nicht selten neue Akzente, die den prominenten Zeugnissen aus den Vernichtungslagern - um nur Primo Levi zu nennen - überlegen sind²⁴⁸.

Kein literarischer Rang eines anderen wird dabei streitig gemacht, niemandes Leid und dessen Artikulationsversuch wird damit in Frage gestellt. Nehmen wir aber die Berichte aus Auschwitz als spezielle literarische Gattung, so müssen wir ihr, wie jedem anderen Genre auch, Entwicklungspotentiale zusprechen.

So sind die frühen Zeugnisse unter Berücksichtigung ganz spezifischer Produktionsbedingungen und vor allem ihrer zeitlichen Nähe zum Naziterror zu lesen, späte Texte entsprechend der entstandenen Distanz, aber auch der Beeinflussung durch jene frühen Schriften. Undenkbar wäre noch in Primo Levis Büchern der Verweis auf ein Jahrhundertgem  lde, dem *Nonplusultra* der Schiffbruchszenen überhaupt, um damit die Schrecken der Lager kenntlich zu machen, sie auf eine ästhetisch extrem zugespitzte und von einem Maler vorformulierte Chiffre zu bringen. Paul Steinberg, der sich 1995, 50 Jahre nachdem er als   berlebender von Auschwitz auf einen Todesmarsch geschickt wird, in die eigene Chronistenpflicht nimmt, bemüht aber jenes Bild:

„Ich glaube, es ist noch nie gesagt worden, dass zehn Tage vor der Befreiung von Buchenwald ein letzter Konvoi von tausendzweihundert Juden, die Auschwitz und seine Filialen überlebt hatten, in versiegelte Waggons verladen wurden. Und den 20. April hat Pattons Vor-

²⁴⁵ ebd., S. 76

²⁴⁶ Vgl. Hermann Langbein: Menschen in Auschwitz, a.a.O., S. 696: „Immer wieder erinnert man sich bei Tag und in den Träumen an die andere Welt, die man in den Lagern durchlebt hat, so wie ein Genesender seiner Fieberdelirien bewusst wird: Man weiß, dass es sie gab, die Erinnerung bleibt aber unwirklich.“

²⁴⁷ ebd., S. 128

²⁴⁸ Vgl. Michael Westphal: „Existenzbeweise. Von Sammelbesprechungen mag man in Zusammenhang mit „Holocaustliteratur“ nicht sprechen. Auch vor der Selektion guter und schlechter Bücher schreckt der Rezensent zurück. Anmerkungen zu neuen Erinnerungsb  chern, 53 Jahre nach Kriegsende. In: *die tageszeitung*, Kultur, 8. Mai, 1998, S. 15

hut bei der Ankunft in den Außenbezirken von München diesen Zug auf einem Abstellgleis entdeckt, drei Kilometer von Dachau entfernt. Er enthielt tausend bis tausendzweihundert Leichen: Todesursache Hunger, Durst, Entkräftung. Ich denke oft an die Opfer, die das Unnennbare überlebt haben, die der Rückkehr ins Leben so nahe waren und die in der Anonymität eines Zusammenbruchs ihren Tod auf diesem Floß der Medusa gefunden haben, das kein Géricault der Nachwelt übermittelt ... Ich werde nach fünfzig Jahren wahrscheinlich der einzige sein, der an das grauenvolle Schicksal dieser Männer denkt, die gegen die Türen der Waggons schlagen und vergebens rufen, nur um am Ende an einem Tag im Frühling zu sterben.“²⁴⁹

Diese Episode der *Chronik aus einer dunklen Welt* schildert den desperaten Konvoi von über tausend Juden, die Buchenwald verlassen und den anrückenden Alliierten nicht in die Hände fallen sollen und deshalb in versiegelten Waggons abermals deportiert werden. Auf einem Abstellgleis, von der Welt vergessen, dem Inferno von Auschwitz entkommen, krepieren sie vor Hunger, Durst und Entkräftung²⁵⁰. Durch eine rechtzeitige Vorwarnung entkommt Steinberg dieser finalen Deportation ins Nirgendwo und berichtet als Entkommener davon.

Das Siechtum seiner Leidensgenossen vorzustellen, mit denen er noch die Pritsche, die Latrine, den Appell, den Rauch und den Gestank der Krematorien von Auschwitz geteilt hat, bedient sich Steinberg der metaphorischen Wucht des maritimen Ereignisbildes und transferiert dessen immanente Aussage auf das Wesen des Holocaust. Das ist schon deshalb bemerkenswert, weil sich die unzähligen Überlebensberichte, abgesehen von Hinweisen auf Dantes Hölleninferno, meist gänzlich der Ikonographie oder Symbolkraft von Kunstwerken entziehen, auf der Hut, Auschwitz zu vergleichen, zu metaphorisieren.

Die Gemeinsamkeit mit den Flößlingen ist evident: Dem Schiffbruch entkommen, die mehrwöchige Irrfahrt im Ozean unter schlimmsten Bedingungen überlebt, werden sie noch unmittelbar vor ihrer Rettung durch die ausgesendete Rettungsbrigg von der mächtigen Welle erfasst und in Verderben gerissen:

„Die Einfahrt in den Hafen nach Überwindung der Stürme ist das Ziel der Hoffnung. Doch jede Hoffnung kann scheitern, und das Scheitern kann endgültig sein.“²⁵¹

Der Rettung so nahe, die Qualen des Lagers überlebt, verdursten, verhungern und ersticken die noch einmal Deportierten. Um Haaresbreite hätten die Überlebenden zu den Geretteten gehört. Die Evokation des Waggons als Vehikel des Schreckens wird in der Vorstellung, von allen vergessen, auf einem Nebengleis abgestellt und stehen geblieben, potenziert. Die Befreiung der Lager heißt für dieser Deportierten nicht Rettung: So isoliert, sind sie im Viehwaggon lebendig begraben.

²⁴⁹ Vgl. Paul Steinberg: *Chronik aus einer dunklen Welt*, a.a.O., S. 154/155

²⁵⁰ Vgl. Roman Frister: *Die Mütze oder der Preis des Lebens*, a.a.O., S. 448: „In den Apriltagen 1945 wurden Hunderttausende von Häftlingen aus Dutzenden von Konzentrationslagern zu Marschen in kleine Enklaven gezwungen, die noch nicht von den Alliierten erobert worden waren. Es waren die letzten Todeszuckungen einer wahnsinnigen Welt, die uns bei ihrem Sturz in den Abgrund reißen wollte.“

²⁵¹ Vgl. Eberhard Roters: *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln, 1995, S. 154

Paul Steinberg hat damit den Augenblick aus dem *Floß der Medusa* umgesetzt, als sich für die Schiffbrüchigen die winzige Rettungsbrigg am Horizont abzuzeichnen beginnt und sich alle Hoffnung darauf richtet. Im selben Moment aber schlägt die gewaltige Welle über das Floß und setzt dem zähen Überlebenskampf ein Ende:

„Von links unten drehte sich die Gruppe, in ihrer erregten, ineinandergreifenden Gestik, nach rechts oben aus, zielend auf den winzigen Mast, der gleich von einer heranrollenden Welle verdeckt werden würde ... Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch ... erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

Der Fahrzeug-Charakter des Floßes und der Status der Übriggebliebenen eines verzweifelten Überlebenskampfes, vor allem aber das trügerische Moment, sich in Hoffnung zu wähnen aber eigentlich vor dem unmittelbaren *Finale* zu stehen, ist das Imaginationspotential, für das sich Steinberg in der ästhetischen Übertragung in seine Chronik interessiert hat. Er will damit das ungeheuerliche *Krimen* vorstellbar machen, das an denen ausgeübt wurde, die nicht – wie er – das Glück hatten, diesem ultimativen Transport zu entkommen.

Was dabei in der schriftstellerischen Konstruktion passiert, ist ein poetisches Trauerbild²⁵², das das historische *Faktum* (Todesmarsch) nicht leugnet, aber in der Selbereferezialität des Kunstwerkes (des implementierten Gemäldes *Floß der Medusa* und der *Chronik aus einer dunklen Welt* als artifizielles, erzählerisches Produkt darüber hinaus weisen will.)

Wie Peter Weiss, so hat Paul Steinberg im Géricaults *Floß der Medusa* eine Kernparabel des Schreckens gefunden, die radikal den Schrecken des Überlebensberichts bündelt.

Steinbergs Gebrauch dieses Gemäldes innerhalb seines Erzählens aus dieser dunklen Welt wirkt aber wie selbstverständlich innerhalb einer Sprache, die gerade durch ihre Selbstverständlichkeit beeindruckt und überzeugt, also durch die Art und Weise, wie hier geschildert wird. Nach der Lektüre seiner „Chronik“ könnte man so weit gehen zu behaupten, dass sich der Gerettete darin über die Untergegangenen erhebt. Aber genau diese Abgrenzung, nicht in die Nähe der Muselmänner und der Untergehenden zu kommen, war unabdingbare Voraussetzung, um im Lager zu überleben:

„Es gibt hoffnungslose Fälle, die es niemals lernen werden; ihre Hände bluten. Hier vernarben offene Wunden nicht. Die Ziegelsteine sausen auf ihre Füße. Die Schläge auf ihren Kopf. Das Ende dieser Leute ist vorgezeichnet wie Musik auf Notenpapier.“²⁵³

Wer den Impetus aus Géricaults berühmtem Marinebild kennt, in dem auf einem leichenfarbenen Menschenfloß die letzten Überlebenden eines authentischen Schiffbruchs nach fast zweiwöchiger Irrfahrt verdurstend und verhungern ausharren, ihre letzte Kraft auf-

²⁵² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 39; Vgl. ders.: Das absolute Schöne und das Hässliche. Als das Gute und Wahre verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte, a.a.O.: „Die Ästhetik des Schreckens hat nichts mit der Inszenierung der bösen und hässlichen Realität zu tun.“

²⁵³ Vgl. Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt, a.a.O., S. 58

bäumend einer trügerischen Rettung am Horizont entgegensehen, der wird diesem künstlerisch so furios umgesetzten Menetekel menschlicher Qual die Ausstrahlungskraft einräumen, die von Steinbergs erinnelter ultimativer Deportation, zusammengepfercht in Viehwaggons²⁵⁴, ausgeht und das Leben des Lagermenschen in ein Bild bringt, wie es Levi in der Universallandschaft des Meeres und dem drohenden Untergang darin zusammengefasst hatte:

„Uns umgab das Meer vergangener und gegenwärtiger Leiden, und sein Spiegel ist Jahr um Jahr angestiegen, so daß wir beinahe ertrunken wären. Es war sinnlos die Augen zu verschließen oder sich abzuwenden, weil dieses Meer allgegenwärtig war, sich in alle Richtungen erstreckte, bis hin zum Horizont.“²⁵⁵

Das überdimensionale Bild, das im Pariser Salon 1819 zum *Skandalon* wurde, bestach seinerzeit nicht nur in der künstlerischen Ausführung, sondern vor allem in der Expression von Leid, wie es in den einzelnen Gruppierungen zum Ausdruck kommt und als vehemente Anklage auf jeden Betrachter wirken musste. Das Louvre-Gemälde reicht aber weit über den historisch verbürgten Schiffbruch, der Géricault nicht mehr interessierte, und über seine Epoche hinaus. Es wird zur anthropogenen Universalie, die über die Epoche des Malers hinausweist²⁵⁶. So liest es Paul Steinberg in seiner Chronik neu. In der Raum-Chiffre des Floßes, durch die der französische Maler die Schiffbruch-Metapher in ein Superlativ des Schreckens überführt, wird hier durch Paul Steinberg eine radikal neue metaphorische Übertragung angeboten, die, angemessen auf die Deportationszüge als *pars pro toto* des Holocaust reagiert, wie es Jorge Semprun in seinem Roman *Die große Reise* nachdrücklich schildert und wie es die meisten Überlebensberichte als *Introitus* verifizieren.

Denn: Floß und Waggon - bei allen Einwänden, die sich erheben mögen - miteinander vergleichend, das Los der Schiffbrüchigen und das der Deportierten rekapitulierend, wird in den Gemeinsamkeiten das bereits genannte Wesen des Holocaust in seinen Grundzügen entzifferbar, verständlicher und zugänglicher.

Dem Abstrakten, Inkommensurablen, Unvorstellbaren, Unaussprechlichen wird damit ein Versuch entgegengehalten, begreifbar zu machen, was der Mensch dem Menschen antat.

Im verriegelten Zug und dem Horrortrip zu den technokratischen Vernichtungsstätten, in denen die europäischen Juden mit ihren Habseligkeiten auf *Die große Reise* geschickt wurden, in denen vielleicht ein Kübel für die Notdurft bereitstand, waren alle zu erwartenden Umstände, die jedes Zeugnis eines Holocaust-Überlebenden versichern, wie in einem Mikrokosmos vorgezeichnet: der enge Raum, die Zwangsgemeinschaft, die extreme Körperlichkeit, das Nebeneinander von Noch-Lebenden und Schon-Toten und der chronische Hun-

²⁵⁴ Vgl. den aus einem einzelnen Wort bestehenden Eintrag in den *Notizbücher*, der in seiner Evokation *sui generis* steht: Peter Weiss: Nb. 1961-1970, a.a.O., S. 303: „Viehwaggons“

²⁵⁵ Vgl. Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, a.a.O., S. 87

²⁵⁶ Vgl. Dieter Bachmann: *Folgen eines Untergangs. Géricaults Monstergemälde „Das Floss der Medusa“ – die Vorgeschichte, das Werk und seine Fortsetzung*. In *du. Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 2. Februar, 1994, S. 11-35

ger und Durst. Géricaults Schreckenswelt geriert so zum symbolischen *Tableau* der Lagerwelt, der irrsinnigsten Erfindung des vorigen Jahrhunderts.

„Fast immer“, schreibt Primo Levi in „Die Untergegangenen und die Geretteten“ - damit indirekt die Metapher des Schiffbruchs im Titel führend –

„ ... steht am Anfang einer Erinnerungssequenz der Zug, der die Reise ins Unbekannte gekennzeichnet hat: nicht nur aus Gründen der Zeitabfolge, sondern auch wegen der sinnlosen Grausamkeit, mit der ... diese Güterzüge für einen ungewöhnlichen Zweck eingesetzt wurden. Es gibt kein Tagebuch und keinen Bericht unter den vielen, die von uns verfasst und erzählt wurden, in denen nicht der Zug auftauchte, der plombierte Waggon, der aus einem Beförderungsmittel für Handelswaren in ein fahrendes Gefängnis oder sogar in ein Tötungsinstrument umfunktioniert war.“²⁵⁷

Paul Steinberg, der im selben Arbeitskommando wie Primo Levi als Chemiker Auschwitz überlebt, richtet am Ende seiner Chronik noch einmal den Blick auf die Deportierten und bemüht dabei abermals die bildnerische Kunst:

„Diese zum Überborden voll gestopften Waggonen mit irgendwie von fern an Menschen erinnernden Wesen, weder tot noch lebendig, die ihre blicklosen Augen zu ihnen hinauf richteten (...) Die fahle Gesichtsfarbe der Toten, ihr Totengrinsen, ihre unlösbar ineinander verflochtenen, entkörpernten Glieder, ich habe sie später auf dem Campo Santo von Pisa wieder gesehen, in dem wahnsinnigen, warnenden Fresko des Maestro del Triumfo de la Morte.“²⁵⁸

²⁵⁷ Vgl. Primo Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten, a.a.O., S. 11

²⁵⁸ Vgl. Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt, a.a.O., S. 151

2

*„Das Licht ist, so wie ich es mir dachte, gedämpft und flimmernd,
wie das Licht über den Bildern im Guckkastentheater meiner Kindheit.“ (Fluchtpunkt)*

2 Genetischer Ursprung des nautisch-maritimen Motivs in Peter Weiss' Prosa

2.1 *Rekonvaleszenz* und die Restituierung ästhetischer Anfänge. Spurensuche als ästhetischer Zugang

Es wäre für Peter Weiss in seinem Arbeitsethos als Schriftsteller selbstverständlich gewesen, alle verfügbaren Informationen, die den Werdegang einer Person oder eines geschichtlichen wie künstlerischen Prozesses beleuchten und zu identifizieren helfen, heranzuziehen und zu bewerten. Seine ästhetische Neugier hätte ihn dazu ermutigt und angetrieben, herauszufinden, warum ein Künstler einen Topos favorisiert oder sich zu einem bestimmten Thema hingezogen fühlt. Gründlich, wie Peter Weiss war, hätte er alle verfügbaren Details herangetragen, die ihn schließlich zu einem Urteil hätten kommen lassen und seine mögliche Voreinschätzung bestätigt oder falsifiziert hätten. Denn: Weiss' Intuition und sein seismographisches Gespür für extravagante Stoffe und Motive hätten ihn zielsicher zu den Ursprüngen oder zu den unbewussten Beweggründen für eine bestimmte künstlerische Affinität oder einen auffälligen Schwerpunkt navigiert¹.

Es hätte Weiss' Herangehensweise entsprochen, dabei die Sonde so tief wie möglich zu treiben und sowohl Ernstes und Hintergründiges wie Banales und Obszönes dabei zu Tage zu fördern. Seine künstlerische Aufgeschlossenheit und sein pluralistisches Menschenbild waren beherzt genug, dass ihm kaum eine Regung unverständlich gewesen wäre oder ihn gar abgestoßen hätte². Im Gegenteil: Er war von Abgründigem und außerhalb der Norm

¹ Vgl. Peter Weiss: Der große Traum des Briefträgers Cheval. In: (ders.) *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968: „Ich weiß nichts über das Leben dieses Mannes, doch eine kurze Bemerkung über den Unwillen seiner Frau angesichts der herbeigeschleppten Steine deuten auf eine Entfremdung hin, vielleicht befand er sich in der Krise der Lebensmitte, war vielleicht auch etwas sonderlich, war grüblerisch und vereinsamt geworden, auf seinen langen Wanderungen mit der Posttasche. Der versunkene Jugendtraum lag in ihm, gärend und bedrückend. Das plötzliche Wiederaufflammen des alten Idealbildes veränderte sein ganzes Leben, gab ihm plötzlich ein Feuer, eine innere Glut, und aus dem unscheinbaren Briefträger Cheval wurde ein Seher, ein Visionär.“

² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 667: „Früher, als ich mich quälte, habe ich nichts geleistet. Meine Freiheit lässt ungeahnte Energien zu, die ich der Forschung widme. Welcher Forschung? Erforsche die Kapazität des Leidens ... Liebe, dieser verbrauchte, korrupte, prostituierte Begriff“

Stehendem geradezu angezogen: „immer, absolut auf der Seite der Andersgearteten stehn“. Peter Weiss ist mit dieser Haltung und der zuvor beschriebenen Tiefstruktur möglicherweise jener letzte Repräsentant eines Schriftstellers, den Botho Strauß als verschwunden aus dem Gesicht des Jahrhundert vermeldet: „Am Ende des 20. Jahrhunderts ist der Typus des Unangepassten, des Widersachers, des Wahnbesessenen aus der deutschen Literatur verschwunden.“³

Wie es sein Protagonist in der *Ästhetik des Widerstands* unternimmt, hätte auch Peter Weiss sich sprichwörtlich auf den Weg gemacht, um durch eine „Fülle von Ablagerungen“ (ÄdW, II, S. 15), den „Vorstoß ins Fremde“ (ÄdW, II, S. 13) zu wagen und so das große Tafelbild vom *Floß der Medusa* zu erschließen⁴. Und kaum einen anderen Géricault führt Peter Weiss synchron mit dem Protagonisten vor: Ein Maler, der alles heranträgt und sich auf eine akribische Spurensuche begibt⁵, um an ein überdimensioniertes Schiffbruchbild letzte Hand anlegen zu können. Diese emphatische Spurensuche, die für Peter Weiss selbstverständlich war und die er seinem Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* genauso auferlegt hat wie seinem *Alter Ego*, dem französischen Maler⁶, wird hier unternommen. Beim Schiffbruch als ein Zusammentreffen von nautischen und maritimen Vorstellungsgehalten haben wir es in der Tat mit einem Motiv zu tun, dass vielfältige Spuren in Weiss' *Oeuvre* hinterlassen hat. Sie lassen sich bei Peter Weiss zurückverfolgen bis zum phantasierenden Kind, das noch unverhohlen seine Sympathie für das Schiff äußert und es in den naiv-genuinen Möglichkeiten seiner Zeichnungen zum Ausdruck bringt⁷. Das tiefste Interesse der Dichter ist die Kindheit⁸. Zu ihr kehrt Peter Weiss in der Literarisierung von Géricaults prominentem *Floß der Medusa* zurück.

³ Vgl. Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, München, 1999, S. 101

⁴ Vgl. zum Begriff der Ablagerungen und Schichten in der zitierten Textstelle: Burkhardt Lindner: Die Unzeit der „Ästhetik des Widerstands“. Gesten der Wahrnehmung. In: PWJb9, S. 116: „Auch bleibt die Materialität der Ablagerungen unbestimmt. Der Ausdruck „verschieben“ verweist auf Gesteinsschichten, geologische Ablagerungen, wogegen der folgende Ausdruck „versponnen“ auf ein Gespinnst verweist, als seien die Schichten (der Ausdruck fällt später) nicht bloß ineinander gepresst und verschoben, sondern in eine undurchdringliche Verfädelung geraten.“

⁵ Vgl. ÄdW, I, S. 348: „Géricault zeigte einen Schlußpunkt auf. Er befragte die Überlebenden, ließ sich ein Modell des Floßes bauen, begab sich ins Hospital und Leichenschauhaus, erforschte die Physiognomie von Geisteskranken und Sterbenden und die Hautverfärbungen an den Toten ... und an der atlantischen Küste malte er zahllose Studien der Wellen, der Brandung.“

⁶ ebd.: „So konnte das, was zweifelhaft und unzureichend war im Leben des Künstlers, doch plötzlich umschlagen in Überlegenheit. Aus dem Dahindämmern, dem kraftlosen Daliegen auf den glitschigen Planken des Floßes wuchs eine noch unverbrauchte Energie empor ...“

⁷ Vgl. Karl Heinz Götze: Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens, Stuttgart, 1988, S. 179/180: „Die ersten künstlerischen Verarbeitungen der Bremer Orte des Peter Weiss finden sich in erhaltenen Kinderzeichnungen. Sie bieten reichlich Belegmaterial für die These, dass die Quellen aller späteren Werke hier in der Kindheit liegen ... Hier ist es die Takelage eines Segelschiffs, später werden es Fassaden sein. Ein Eisberg wird als monströses Tier gezeichnet in seiner unter der Oberfläche verborgenen Gefährlichkeit. Daneben ein Segelschiff. Die Katastrophe der Medusa ist noch nicht passiert, aber man braucht die beiden Bilder nur zusammenzulegen.“

⁸ Karl Heinz Bohrer: Die Grenzen des Ästhetischen, München, 1998, S. 137

2.1.1 *Rekonvaleszenz*. Rückführung der schriftstellerischen Anfänge. Überwindung der künstlerischen *Krisis*

Bekanntlich ist *Rekonvaleszenz* das Zeugnis einer Selbstentblöbung⁹. Es ist das ausgemachte Bekenntnis, in den literarischen Anfängen alle wichtigen ästhetischen Manifestationen gelegt zu haben. Die Peter-Weiss-Forschung hat sich bislang nur marginal zu dieser Prosa geäußert und sowohl die Fülle der dort verbürgten ästhetischen Interessen als auch das enigmatische *Surplus* des Werks selbst verkannt. Die Intention der tagebuchartigen Einträge ist es, dem Ursprung der Bilder nachzugehen. In diesem Sinn wird hier *Rekonvaleszenz* bemüht, um das ästhetische Schreibverfahren und die Motivik des Géricaultblocks als eine von jeher angelegte zu vergewissern. *Rekonvaleszenz* belegt, dass die *Ästhetik des Widerstands* ohne das ernsthafte Eingedenken der schriftstellerischen Anfänge und ohne die bewusste Restituierung einer ursprünglichen und ästhetischen Sensibilität undenkbar gewesen wäre.

Die bedrohliche Krisenerfahrung, aus der heraus *Rekonvaleszenz* entsteht, ist gleichzeitig Voraussetzung für das gigantische Romanprojekt. Die dafür notwendige Veränderung¹⁰ und Bewusstseinsweiterung wird dort selbst als ein Schreibverfahren angewendet. Es macht den Anschein, als wolle der Autor darin zu längst erprobten Schreibverfahren zurückkehren und sie entsprechend umsetzen. Was für ein Schreibverfahren aber ist das?

Clemens Kammler hat in einem Beitrag zu diesen tagebuchartigen Prosastücken, die mit dem 1. Januartag 1971 schließen, eine Trias formuliert, um damit die inhaltlichen Schwerpunkte dieses Textes zu markieren: „Selbstanalyse - Politisches Journal - Lebensphilosophie“¹¹ Es ist darüber hinaus aber vorwiegend ein ästhetisches Vermächtnis, das den späten und den frühen Weiss in einer imaginär-halluzinatorischen Begegnung zusammenführt. Begünstigend für dieses Phantasma, dem das literarische Produkt selbst abgerungen wird, sind das Durchschreiten und Überwinden einer faktischen Krankheit und die damit einhergehenden Begleiterscheinungen, fiebrige Zustände vor allem. Genau genommen steht der selbstanalytischen Begegnung mit dem Krankheitsverlauf¹² und der investigativen Frage nach ihren möglichen Ursachen ein synchron verlaufender Prozess zur Seite, um ästhetische Wahrnehmungsgehalte zu revitalisieren. *Rekonvaleszenz* ist demnach nicht nur dem

⁹ Vgl. Stefan Howald: Peter Weiss zur Einführung, Hamburg, 1994, S. 122: „*Rekonvaleszenz* ist ein bemerkenswertes Dokument der krisenhaften Selbstentblöbung. Es liefert die umfassendste Eigeninterpretation von Peter Weiss' künstlerischen Ambitionen und politischen Positionen. Und dennoch ist auch dieser Text interpretationsbedürftig, sind auch in ihm unterschiedliche Antriebskräfte am Werk.“

¹⁰ In gewisser Weise kennzeichnet *Rekonvaleszenz* auch das Primat des Verlusts im melancholischen Sinn. Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Abschied, Theorie der Trauer; Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt/M., 1996, S. 188: „Dies geschieht im Reflexionsmedium der Melancholie. Das Bewußtsein, Veränderung wahrzunehmen und dabei sich selbst nicht zu verändern, bedeutet, daß der Wahrnehmende unter dem Gesetz eines permanenten Verlusts steht.“

¹¹ Vgl. Clemens Kammler: „Selbstanalyse – Politisches Journal – Lebensphilosophie. Der widersprüchliche Verlauf von Peter Weiss' „*Rekonvaleszenz*“. In: PWJb3, a.a.O., S. 105-121; Vgl. Burkard Lindner: Der große (kommunistische) Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur „*Rekonvaleszenz*“, zur Dante-Prosa und zur „Ästhetik des Widerstands“. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992, S. 65-78

¹² Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 370: „Wenn ich an diese Zerrissenheit, diese Zersplitterung rühre, rühre ihn an den Komplex, dessen Auswirkungen in diesem Frühjahr und Vorsommer dazu beitrugen, daß ich aus meiner Bahn geworfen wurde.“

Begriff der Krankheit zuzuordnen, sondern gilt der Wiederherstellung und Mobilisierung von genuinen ästhetischen Ideen, wie sie einst bei Peter Weiss vorherrschend waren¹³.

Rekonvaleszenz verfügt insofern über ein außerordentliches Spannungsgefüge: Einerseits hält der Text Augenblicke fest, wie sie unmittelbar in der konkreten Realität des Kranken bzw. Rekonvaleszenten vorkommen, zumeist als Gedanken, „Träume()“ oder „innere()Monologe“ (Rek. 347). Er kodiert aber gleichzeitig diese mentalen Begegnungen als ästhetische Impulse. Für Peter Weiss ist diese Auseinandersetzung existentiell. Existentiell meint hier die mit der Krankheit verbundene Lebensgefahr und die Selbsterfahrung, sich im Grenzbereich des Todes¹⁴ aufgehalten zu haben. Der Text steht somit unter dem Eindruck der Todesnähe, einem Primat, das von Anfang an die *Ästhetik des Widerstands* bestimmt¹⁵ und mit dem *Floß der Medusa* seinen heuristischen Fluchtpunkt findet.

Der Patient und Autor Peter Weiss führt in einer Art seismographischem Selbstgespräch eine radikale Anamnese seines Zustandes durch, die ihm die originären Ausdruckszeichen und tieferen Symptome abzulauschen versucht. Diese Art Selbstintrospektion ist aber seit jeher bei Peter Weiss eine strikte Hinterfragung und Überprüfung des künstlerischen Ausdrucksvermögens. Natürlich fragt der erkrankte Peter Weiss, der seinen eigenen Heilungsverlauf beobachtet und dokumentiert, nach den möglichen Ursachen oder inneren Konflikten des organischen Leidens. Weiss' Selbstbild und sein Menschenbild, wie es stellvertretend die Figuren in der *Ästhetik des Widerstands* auszeichnen, geht *per se* von einer ganzheitlichen Betrachtung aus, also einer psychosomatischen Kausalität. Anders ausgedrückt: Peter Weiss verfährt mit der Exploration seines eigenen Krankheitsverlaufs, seiner körperlichen Konstituiertheit, ähnlich wie in der Zeichnung seiner Romanfiguren. Stellvertretend seien nur Münzenberg und Max Hodann genannt. Gültig ist für beide Beschreibungen, was Jean Starobinski schrieb:

¹³ Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: Die zwei Seelen von Peter Weiss. Zur „Rekonvaleszenz“. In: (dies.) (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 19: „Eine andere Stimme verlangt nun gehört zu werden, nicht die Stimme der disziplinierten Tageswelt, der Vernunft, sondern der Stimme der Nacht, die Stimme der Unvernunft, die Stimme des „Unberechenbaren, des Fließenden, schnell Veränderlichen, Unerklärbaren“ (Rek, 351), die Stimme der „poetischen Empfindung“ ... die Stimme des „eigenen Ich“. Der „Fasadenkletterer“ (Rek, 351) aus *Abschied von den Eltern* meldet sich wieder zu Wort.“

¹⁴ Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 396: „... wie an jenem Abend, am 6. Juni, als es losging, als weder die Ambulanz, noch die Taxistation zu erreichen war ... und ich, im Bademantel, auf dem Boden lag, nach Atem ringend, und G, da niemand den Alarm beantwortete, hinunterjagte, das Auto zu holen ... endlich Einfahrt zum Krankenhaus, Unfallstation ... und dann alles was kam, obgleich es jetzt schnell auf den Grenzpunkt zuing, fast schwerelos, und nur zu akzeptieren. An den Drähten und Schläuchen liegend, die Sauerstoffleitung in die Nase geschoben, vom Schüttelfrost überkommen, geriet ich bei vollem Bewußtsein immer näher an den Schlußpunkt heran. So war es, das bevorstehende Ende war sehr konkret, doch es war von aller Angst befreit.“

¹⁵ Vgl. ÄdW, I, S. 80: „Mit der Annäherung an die Kunst war der Gedanke des Todes verbunden. Der Schreiber des Gedichts befand sich in der Mitte seines Lebens, doch überließ er sich bei der Arbeit sowohl der Führung eines Toten als auch nur Begegnungen mit Toten. Als er sich aufmachte, hatte er sich in diese Todesnähe versetzt, er atmete noch, war aber erfüllt von Verstorbenem ... „ Die Rede ist hier von Dante und seinem Projekt der *Divina Commedia*. Gleichzeitig ist hier eine Antizipation auf Géricaults Arbeitsweise zu sehen und die substantielle Herausforderung des eigenen Romans beschrieben.

„Das alles ändert sich von Grund auf in dem Augenblick, da man Krankheit als ein Verhalten ansieht; sie ist eng mit der Person und der Geschichte des Kranken verbunden; sie wurzelt in seinem Willen ... seinem Bewußtsein, seinem Unbewussten.“¹⁶

Was das ästhetische Umsetzungsvermögen betrifft, ließe sich ohne weiteres nachweisen, dass deutliche Parallelen zwischen der Ich-Figur innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* und dem literarisch vorgeführten Ich in *Rekonvaleszenz* bestehen. Bei aller autobiographischen Nähe, die diese Texte bestimmt, sind sie als literarische Konstrukte vermittelt und sollten so gelesen werden. Ist die Betrachtung der Ganzheitlichkeit also gewährleistet, so rückt Weiss damit umso mehr ästhetische Befunde in den Mittelpunkt. Man kann so weit gehen, dass *Rekonvaleszenz* überwiegend dieses Ziel vor Augen hat:

„Auch in mir der Sinn für die Eigenart, die Sprache der nächtlichen Gegenden abhanden gekommen, vor zwei, drei Jahrzehnten war ich dort zeitweise mehr zuhause als in den Räumlichkeiten der äußeren Wirklichkeit.“ (Rek., 351)

Reiht man diesen Eintrag in den Gesamtkontext ein, so wird deutlich, dass es Weiss darum geht, nicht nur den Verlust dieser einstigen Fähigkeit zu beklagen, sondern diese zunächst zu erinnern, um sie dann in *Rekonvaleszenz* direkt zu reaktivieren. Weiss fragt also nicht nur nach dem inneren Ausdruckszeichen seiner ernstzunehmenden Erkrankung, sondern er ist als Künstler daran interessiert, ob er möglicherweise in einer Art künstlerischer Selbstverleugnung diese Erkrankung selbst hervorgerufen oder beschleunigt hat¹⁷.

Der identifikatorische Anteil, der in diesem bewussten Prozess liegt, kann in dem Ergebnis, dem Kunstprodukt, gesehen werden. Das meint in diesem Fall die unmittelbare Niederschrift von *Rekonvaleszenz*. Weiss geht es primär um eine Deutung seines Zustandes als künstlerische *Krisis*, wie sie sich im Leib-Seele-Gefüge äußert:

„... bei jeglichen Beschwerden - und sogar bei solchen, die rein zufällig scheinen - muß man nach dem Sinn fragen, den sie im augenblicklichen Zustand des Kranken haben, nach dem Stellenwert in seiner Biographie.“¹⁸

Weiss folgt diesem Diktum unmittelbar, indem er nicht nur die Krankheit in seinem biographischen Stellenwert ausleuchtet, sondern sie im Zusammenhang mit seiner künstlerischen Wegbeschreibung deutet.

In *Rekonvaleszenz* lassen sich auffällig viele Textpassagen finden, die sich bewusst mit den künstlerischen Anfängen auseinandersetzen und danach fragen: Wer bin ich geworden? Was ist von den frühen Anfängen geblieben? Für den Ausgangspunkt der vorliegenden

¹⁶ Jean Starobinski, *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt/M., 1990., S. 43

¹⁷ Vgl. Clemens Kammler: *Selbstanalyse – Politisches Journal – Lebensphilosophie*, a.a.O., S. 105: „Wenn Weiss beschließt, endlich wieder auf eine lange verdrängte „andere Stimme“ (S. 348) zu hören, die sich jenseits jener politisch-sozialen Sphäre artikuliert, welche spätestens seit 1965 seine schriftstellerische Arbeit eindeutig bestimmt hat, sieht er den Grund seiner Erkrankung in der zu rigiden künstlerischen Selbstdisziplinierung der vergangenen Jahre, im Abwürgen von Phantasie und poetischer Imagination. Deshalb möchte er sich endlich wieder dem zuwenden, was er sein „Nachleben“ nennt (S. 349), sich seinen Träumen und inneren Monologen widmen, um ... lange Versäumtes nachzuholen.“

¹⁸ Jean Starobinski: *Psychoanalyse und Literatur*, a.a.O., S. 57

Untersuchung und ihrem heuristischen Verfahren sind diese Fragen bedeutsam. Wenn Peter Weiss also davon spricht, dass ihm „die Sprache dieser nächtlichen Gegenden abhanden gekommen“ sei, so ist damit explizit ein Verlust ausgesprochen, der den „Räumlichkeiten der äußeren Wirklichkeit“ gezollt war. Isoliert betrachtet, wirken beide Formulierungen zunächst kryptisch. Das verbindende Element zwischen diesen Stadien oder zeitlich voneinander getrennten Etappen ist die Krankheit. Sie fungiert als das vermittelnde Ausdruckszeichen, dass es falsch war, das eine für das andere aufzugeben. In diesem Erkenntnisgewinn und in der Umsetzung liegt aber gleichzeitig die vermutete Heilung¹⁹. So versteht sich dann auch der Titel der Prosa als eine ästhetische Genesung, die nicht nur beschrieben, sondern direkt literarisch umgesetzt wird. Diese reaktivierte Ästhetik ist eine Ästhetik der Rekonvaleszenz.

Der weitere Textverlauf von *Rekonvaleszenz* gibt nicht nur Auskunft, was sich genau hinter den beiden zitierten kryptischen Beschreibungen verbirgt, sondern zeigt einen Ausweg auf. Dieser ist ein künstlerisch motivierter. Peter Weiss realisiert auf der Ebene des autonom Kunstschaffenden die bereitstehende Chance zur Rekonvaleszenz. Einem stoischen Medizinbegriff ist damit genauso eine Absage erteilt wie einem linearen Ästhetik-Begriff, der das Unvorhersehbare und Vage meidet und es nicht in seinem Mehrwert erkennt²⁰. Weiss' Krisenerfahrung, wie sie sich in diesem Text abzeichnet, wird primär als eine künstlerische anerkannt. Die Lösung der *Krisis* kann insofern nur hier gesucht werden. Deutlich wird das an folgender Textstelle:

„Die Wanderung wurde bestimmt vom Wunsch, die fehlende Dimension, das Unvernünftige, Reglose, Spontane wieder gelten zu lassen, mich lange abgewiesenen Empfindungen wieder zuzuwenden, mich vorzubereiten auf etwas, das noch keine Form gefunden hatte, und vielleicht nie zu etwas andrem zu werden brauchte, als zu Phantasma und Halluzinationen.“ (Rek., S. 356/357)

Erneut wird dem Phantasmagorischen das Wort geredet. Weiss macht in dieser substantivischen Reihung malerische wie schriftstellerische Begriffe stark, die auffallend dem Surrealismus²¹ entlehnt sind und in seinen eigenen Bildern respektive den Collagen, vor allem aber in den frühen Texten, verbürgt sind. Spricht er von „abgewiesenen Empfindungen“,

¹⁹ Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: Die zwei Seelen von Peter Weiss. Zur „Rekonvaleszenz“, a.a.O., S. 19: „Der 6. Juni 1970, Katalysator der Protokolle der „Rekonvaleszenz“, wird ihm zur Mahnung, den Artisten in sich, den ein Über-Ich aus Schuld- und sozialem Bewußtsein aus seiner künstlerischen Welt ein für alle Male hatte verbannen wollen, wieder zu seiner ehemaligen Existenzberechtigung zu verhelfen; ihn gilt es zu rehabilitieren. Die virtuelle Ermordung von Laertes steht hier gleichnishaft für die virtuelle Ermordung des Künstlers Weiss. Paradoxe Weise führt der Weg der Genesung zurück in das Reich des Hades über die Begegnung mit den Toten ...“

²⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Grenzen des Ästhetischen, a.a.O., S. 185; Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Bonn, 1990, S. 33

²¹ Vgl. Rüdiger Steinlein: Ein surrealistischer „Bildmacher“. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss – Werk und Wirkung, Bonn 1987, S. 61: „Dieses ästhetische Credo, das seine Herkunft aus dem Surrealismus nicht verbergen kann und will, hat im gesamten Werk von Peter Weiss bis hin zur Ästhetik des Widerstands seine unverkennbaren Spuren hinterlassen.“ Vgl. Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, Opladen, 1991, S. 69

so wird hierin die der *Krisis* zugrunde liegende Ursache ausgesprochen, die in einem nachhaltigen Verdrängungsprozess vermutet wird und dort zu finden ist.

Substantielle Grundstrukturen, das ist Weiss' hier formulierte Ahnung, sind über einen langen Zeitraum ignoriert worden. Macht man allein den Begriff des Spontanen stark, so schwebt Weiss eine Kreativität vor, die nicht rational bearbeitet ist, sondern inneren Impulsen gehorcht. Insbesondere die im Zuge des Widerstandsromans geschriebenen *Notizbücher* legen nahe, wie ernst es Peter Weiss darum war, zu diesen ästhetischen Erfahrungen zurückzufinden und sie entsprechend in der Praxis umzusetzen. Die brilliantesten und kühnsten Erzähleinheiten innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* wären wohl nicht möglich gewesen, wenn Weiss nicht so unbeirrt an dieser Vergegenwärtigung seiner ästhetischen Mittel festgehalten und sie realisiert hätte²².

Das gilt in besonderer Weise für den hier zentrierten Géricaultblock oder für die damit subaltern verbundene Schilderung der Schiffspassage von Lotte Bischoff über die Nordsee nach Nazi-Deutschland. Das gilt selbstverständlich auch für das große *Finale* des Romans, in dem Peter Weiss einen halluzinatorischen Realismus beschwört, wie er in den geschilderten Flucht- und Deportationserfahrungen der Mutter sowie in der Hinrichtungsszene von Plötzensee zum Tragen kommt. Hier wie in den beiden großen maritimen Szenen des Romans verbinden sich zwei grundsätzliche Kapazitäten miteinander, ohne deren gegenseitige Befruchtung das zu leistende Projekt des *Opus Magnum* nicht denkbar gewesen wäre. Zum einen ist es die nimmermüde Fähigkeit des Autors zur genauen, fast akribischen Recherche, mit der er alles Dokumentarische sichert, besichtigt und überprüft, das für die *Ästhetik des Widerstands* von Bedeutung sein wird²³. Das andere aber ist das Hinzufügen jener Fähigkeit, die Peter Weiss nicht nur seine avantgardistische Sonderstellung innerhalb der Literatur sichert, sondern die über den zeithistorischen Anspruch weit hinausragende Bedeutung seines 1000-Seiten Romans: Es ist die dort aufs Äußerste getriebene Fähigkeit zur Imagination.

Mehrfach hat die neuere Weiss-Forschung betont, wie sehr sich im Schlusswerk eine poetische Urerfahrung durchgesetzt hat. Das Ringen aber um diese Urerfahrung findet seinen reflexiven Austragungsort in *Rekonvaleszenz*. Das poetologische Potential des Textes liegt im Spannungsfeld begründet, in dem sich der Autor befindet. Selbstkritisch, bisweilen selbstverachtend, schaut er dabei auf seine Politisierungsphase, wie sie allgemein mit dem Text *10 Arbeitspunkte eines Schriftstellers in der geteilten Welt*²⁴ anerkannt und mit Weiss' Hin-

²² Vgl. die Affirmation: Christian Geissler: Von der Zärtlichkeit menschlichen Lernens. Von der Härte menschlichen Hoffens. In: Karl-Heinz Götze/Klaus Scherpe (Hrsg.): Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss, Berlin, 1981, S. 12: „Die Freude, die diese große, genaue, liebevolle Arbeit von Peter Weiss bei mir auslöst, macht mir sichere Mitteilungen aus diesem Buch zunächst schwer ... auch wenn ich zitieren wollte all diese großen Bilder aus der europäischen Geschichte, die hier endlich hellgemacht werden als unsere Bilder von uns heute – es blieben solche Daten arm gegenüber der Fülle dieser Arbeit, es würde mir solches Rezensieren nur ins gewöhnliche Überblicksschema geraten; viel zu eindeutig werden, was doch in Wirklichkeit kompliziert ist, lebendig, wahrhaftig zur Sprache gebracht.“

²³ Vgl. Burkhardt Lindner: Die Unzeit der „Ästhetik des Widerstands“. Gesten der Wahrnehmung, in PWJb9, a.a.O., S. 127: „Die *Ästhetik des Widerstands* ist so geschrieben, als müsse das Ich die Orte, Situationen, Zeiträume sich aufs Äußerste einprägen, um eines Tages etwas Verschwienes oder Ausgebliebenes von dort holen zu können.“

10 *Arbeitspunkte eines Schriftstellers in der geteilten Welt*²⁴ anerkannt und mit Weiss' Hinwendung zum dokumentarischen Theater eingeleitet ist. In *Rekonvaleszenz* werden die Dimensionen dieses poetologischen Konflikts in einer Selbstschau vorgeführt, um vor allem die erwähnte *Krisis* zu hinterfragen. *Rekonvaleszenz* entwickelt mehrfach diese Selbstbeziehung, die bei aller psychologischen Relevanz und dem tatsächlichen organischen Befund, vorrangig Weiss' wichtigstem Anliegen reserviert bleibt, dem Schreiben: „... mit einem Buch ist ein Lebenszeichen gemeint, denn im Schreiben bin ich vorhanden, es ist meine Art des Existierens.“ (Rek., S. 353)

Die Existenzform des Schreibens beruht aber auf der Imagination. Der „Surrealist Peter Weiss“, wie ihn Karl Heinz Bohrer²⁵ in einem frühen Beitrag charakterisiert hatte, um damit das Schreibverfahren und die in Weiss' Prosa auftauchenden Grundmuster der Körperlichkeit und der sezierenden Gewalt ästhetisch zu fundieren, beruft sich in *Rekonvaleszenz* mehrfach selbst auf diese schriftstellerische Tradition, in der er sich sah, und in der er seine Wahrnehmungsweisen angemessen vertreten fühlte:

„... diese Entdeckungen, Aufdeckungen, Eröffnungen der inneren Welt ... Perspektiven, Hinweisen, Ausdeutungen, von Lauten und Gebärden, diese überraschenden freigelegten Kräfte ...“ (Rek., S. 355)

Auch hier wird durch den für Weiss charakteristischen Aufzählungscharakter ein ästhetisch-programmatisches Feld abgesteckt, das haptische Grunderfahrungen festhält, wie sie sich dem Maler und Collagisten Peter Weiss vermittelt haben und wie er sie seit den frühen künstlerischen Anfängen als Schriftsteller²⁶ existentiell verstanden hat.

Es nimmt daher nicht wunder, dass *Rekonvaleszenz* sich nachweislich auf diese eigenen Ursprünge zurückbesinnt, nicht zuletzt um die Erkrankung, der Peter Weiss ausgeliefert ist, ästhetisch nutzbar zu machen. Das heißt, die während dieser Phase evidenten Erkenntnisse als früher einmal bereits umgesetzte zu erkennen und sie entsprechend wertzuschätzen²⁷. In *Rekonvaleszenz* begegnet Weiss insofern nicht einem neuen Ich, das im Übrigen auch hier strikt als ein literarisches vorgestellt wird, sondern es ist die schriftstellerisch umgesetzte Wiederbegegnung mit einem früheren Ich. Freilich ist sich der Rekonvaleszente darüber im Klaren, dass Wiederherstellung eines früheren Ich *per se* verunmöglicht ist und dass allein die Weiterentwicklung der eigenen (Künstler)Persönlichkeit nur noch eine gebrochene Perspektive auf das Früher gestattet. Diesem Dilemma setzt sich Peter Weiss dennoch bewusst aus und führt es dabei ästhetisch vor, indem er das einstige mit dem gegenwärtigen Ich synchronisiert. Die signifikanteste Erkenntnis aus dieser Gegenüberstellung ist die Spreng-

²⁴ Vgl. Peter Weiss: *Rappporte*, Frankfurt/M., 1971, a.a.O., S. 14-23

²⁵ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement*, a.a.O., S. 63

²⁶ Vgl. Rainer Gerlach: *Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss*. In: (der.) (Hrsg.): *Peter Weiss*, a.a.O., S. 175: „Heraufholen des Unbewußten ..., Entzifferung dunklen Traummaterials, Befreiung von unterdrückter Sexualität und die Suche nach einer authentischen Identität sind die Impulse seiner Kunstartikulation in dieser ... Phase.“

²⁷ Vgl. Clemens Kammler: *Selbstanalyse – Politisches Journal – Lebensphilosophie*, a.a.O., S. 106; Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: *Die zwei Seelen von Peter Weiss*, a.a.O., S. 17

kraft der Imagination. Ihr will Weiss fortan wieder zu ihrem Recht verhelfen und sich verstärkt um „die Meditation, das Phantasieren, die poetische Erfindung“ (Rek. S. 356) bemühen. Zurückzukehren zu diesem Imaginationsreservoir verbindet sich bei Peter Weiss mit einem tiefer gehenden dichterischen Interesse für die einstigen Wahrnehmungsgegenstände und Wahrnehmungsweisen: Es sind die der Kindheit²⁸.

2.1.2 Vergewisserung des Daseins. Das Boot als ontologisches Zeichen

Es ist deshalb naheliegend, dass *Rekonvaleszenz* in der projektierten Suche nach der verlorenen Zeit auf die eigene Kindheit zu sprechen kommt, in dessen Bannkreis schließlich das gesamte frühe Prosawerk Peter Weiss' zu stehen scheint. Dass diese frühen Bilder in Form von Phantasien und Träumen wieder auftauchen, beweist nicht nur ihr Vorhandensein, sondern unterstreicht damit gleichzeitig wie virulent diese frühen infantilen Impulse für die Konstituierung des künstlerischen Ich sind²⁹. In *Fluchtpunkt*, jenem zweiten autobiographisch gefärbten Zeugnis, das diese künstlerische Konstituierung vornehmlich zum Thema hat, werden ausgerechnet anhand einer pittoresk anmutenden nautischen Begegnung diese einstigen Wahrnehmungsgegenstände als überaus bedeutsam eingestuft. Sie sind Status sichernd für das künstlerische Vermögen:

„... und hinter dem Gebüsch ist ein kleines Boot zu erkennen, mit bunten Wimpeln am Mast, das Boot wirkt wie zur Ausfahrt gerüstet. Dir schien, du habest in Umnachtung gearbeitet, doch das Dasein ist in den Bildern festgehalten.“ (*Fluchtpunkt*, S. 24)

Diese plötzliche und simple Begegnung mit einem Boot am Wegesrand bekommt aber eine nahezu evokative Ausdrucksqualität. Es ist als ein Merkzeichen konnotiert und eröffnet das erste Erkunden und Wahrnehmen aus den Kindertagen: „Topologisches Gedächtnis“³⁰ hatte Peter Weiss diese Koinzidenz des Eingedenkens genannt, wie sie das frühere Ich mit dem jetzigen zusammenführt. Nicht ohne Pathos hat der Autor in dem viel zitierten Text *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* die eminente Bedeutung der frühen Prägungen als ästhetische Wahrnehmungsereignisse gerechtfertigt: „Die Entdeckung des Vorhandenseins ist ein Ereignis. Die frühesten Bilder, die wir in uns tragen ... umreißen den Standort dieser Augenblicke.“³¹

Dass die an sich banale Konfrontation mit einem kleinen Boot dergestalt zum ontologischen Zeichen in *Fluchtpunkt* stilisiert werden kann und den Stellenwert einer Initiation bekommt, liegt im dichterischen Interesse begründet. Es will diese frühen Engramme nicht nur wach halten, sondern sie nach Möglichkeit revitalisieren. Der Zugriff aber auf solche

²⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M., 1981, S. 201: „Die festgehaltene, nie aufgegebenen Kindheit garantiert die Schärfe des Blicks gegenüber der Gesellschaft.“

²⁹ Vgl. Heinrich Vormweg: Peter Weiss. Autorenbücher, a.a.O., S. 48: „Die Fiktion (in *Abschied von den Eltern*, Anm. M.W.) ist, daß alles Erzählte nur in seiner Bedeutung für den Erzählenden, nicht in seiner Eigenbedeutung sich als wirklich darstellt.“

³⁰ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 108

³¹ Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In: (ders.) *Rapporte*, a.a.O., S. 171

haptischen Erfahrungen und eindringlichen Bilder, so vermitteln es nicht zuletzt die Kindheitsprojekte der europäischen Moderne³², ist nur bedingt möglich. Anamnetische Lücken, Zufall, Willkür bis hin zum radikalen Entzug von Erinnerungen zeigen dem Rekonstruktionsvermögen seine Grenzen auf. *Abschied von den Eltern* hat diese Art kognitiver Insuffizienz bereits literarisch mitbedacht und zum Auftakt thematisiert sowie durch seine fiktionale Konstruktion gleichzeitig ästhetisch überwunden³³. Was sich in *Abschied von den Eltern* dem imaginativen Potential und der geglückten, aber partiellen Erinnerung verdankt und im Textkonstituens mündet, das beschreibt *Rekonvaleszenz* unterschiedlich pointiert als einen unbewussten Vorgang. Dieser ereignet sich vornehmlich im Traum:

„In der Nacht geriet ich in das abgelegene Vorstadtviertel, zwischen Ziegelsteinbauten, Eisenbahndämmen, Fabrikanlagen, in ein Gewirr von Höfen, in Torgängen, Treppen hinauf und hinab, wieder auf der Wohnungssuche, wie in Prag, wie anfangs in Stockholm, auch tauchten Gebäude auf, die Anklänge hatten an das Bremen meiner Kindheit, das im Schutt verendete, und dessen ich nur in diesen nächtlichen Stunden noch habhaft werde.“ (Rek., S. 437)

2.2 Bremen und das nautisch-maritime Umfeld. Hanseatischer Ausgangspunkt der Bilderwelt

2.2.1 Zugang

Das „Bremen meiner Kindheit“, wie es hier identifikatorisch heißt, bezeichnet einen Wahrnehmungszeitraum und eine prädestinierte Wahrnehmungsgegend, die zu einer eigenständigen Bildersprache und einer ästhetisch fundierten Semantik bei Peter Weiss geführt haben³⁴. Es ist vor allem das für Bremen bezeichnende hanseatische Ambiente, wie es durch den regen Handel der Hafen- und Weserstadt geprägt ist. Das dort beheimatete Gewerbe mit einer entsprechenden Logistik und einem eindringlichen Lokalkolorit liefert die charakteristischen Geräusche und Gerüche³⁵. Sie wirken als Engramme, die in der Präferenz nautischer Motive und maritimer Topoi ihren nachweisbaren Niederschlag in Weiss' *Oeuvre* finden. Zugespitzt formuliert: Die Topographie Bremens und das eingeprägte Wahrnehmungsspektrum ist aus Peter Weiss' Ästhetik nicht wegzudenken:

³² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, a.a.O., S. 198

³³ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, S. 7: „Ich habe oft versucht, mich mit der Gestalt meiner Mutter und der Gestalt meines Vaters auseinanderzusetzen, peilend zwischen Aufruhr und Unterwerfung. Nie habe ich das Wesen dieser beiden Portalfiguren meines Lebens fassen und deuten können.“

³⁴ Karl Heinz Götze: Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Stuttgart, 1988, S. 176: „Der Zauber der frühen Bilder, von dem Peter Weiss immer wieder schreibt, spielt in seiner Poetik eine zentrale Rolle. Es geht dabei nicht um die Tatsache, dass erste Eindrücke als besonders intensiv erfahren werden, sondern um frühkindliche Wahrnehmungsbedingungen überhaupt. Die frühen Bilder sind nicht eingebunden in unsere Welt der Bedeutungen, sie sind Bilder, nicht immer schon Sinn ... Die frühen Bilder sind freilich nicht beliebig verfügbar, sondern überlagert, verstellt, wegrationalisiert, verschlammt von Vita und Geschichte.“

³⁵ Vgl. Heinz Coubier: Europäische Stadt-Plätze. Genius und Geschichte, Köln, 1985, S. 109: „Bremens geographische Situation ist beneidenswert. Gleich Rom oder Pisa liegt es an der Stelle, wo ein bedeutender Strom, die Weser, eine letzte Gelegenheit zum Flussübergang, bald auch zum ersten Brückenschlag bietet. Über die Brücke führt der europäische Verkehrsweg von Köln her zur Nord- und Ostsee. Unter der Brücke zieht ein Fluß dahin, dessen Hinterland ein reiches landwirtschaftliches Ausfuhrgebiet ist.“

„Früheste Kindheit: Bremen: Grünenstraße, in der Zeit nach der November-Revolution 1918. Wir wohnten in einer Gegend gleich am Hafen, am Weserdeich, und die frühen Eindrücke dieser Industriegebiete, großen Bierbrauereien, Getreidesilos, Packhäuser, Hafenkais, Schiffe, das Tuten von den Sirenen, diese ganzen atmosphärischen Ereignisse einer Hafenstadt waren grundlegend, sie wurden während der ersten Jahre sehr stark aufgenommen ... In dieser Gegend selbst wurde alles instinktiv aufgenommen und kam dann in den visuellen Eindrücken der ersten Bilder wieder vor: die Szenerien stammen ursprünglich aus Bremen.“³⁶

Während dieser Zusammenhang für das malerische Werk als anerkannt gilt, ist dem semantischen Profil der Kinderstadt Bremen, vor allem mit Blick auf die nautisch-maritimen Embleme, wie sie in großer Fülle in der Hafenstadt zur Verfügung stehen, in der Peter-Weiss-Forschung nicht umfassend nachgegangen worden. So wie das „Bremen meiner Kindheit“ unvermittelt als nächtliche Traumgeographie in den tagebuchartigen Entwürfen zu *Rekonvaleszenz* auftaucht und bruchstückhaft das Kind zu erinnern hilft, so erscheint dieses einzigartige Bremer Kolorit persistent in Peter Weiss' Schlusswerk. Er ist dort freilich fiktional als postmoderne und virtuose Stadtbesichtigung gebrochen, wie es eine der überzeugendsten Szenen in der *Ästhetik des Widerstands* vorführt³⁷. Gemeint ist die so bezeichnete Pflugstraßenvision, die sich aus einem Erinnerungsversuch des Ich-Erzählers mit seinem Vater ergibt und als ein synchronisiertes Panorama vorgestellt wird:

„Ich fragte meinen Vater nach unsrer Straße in Bremen, denn ich wollte seine Eindrücke mit meiner eignen Erinnerung vergleichen, die, aus den ersten Jahren meines Lebens stammend, schärfer, klarer war als das Abbild, das die Pflugstraße in mir hinterlassen hatte. Da gingen wir nun zurück über die Weserbrücke, auf die Alte Neustadt zu, an den Pontons unterhalb der Martinikirche lagen die Dampfschiffe, ein Raddampfer war dabei, die nach Hemelingen und Delmenhorst, zum Hafen und nach Vegesack fuhren.“ (ÄdW, I, S. 99)

Die ästhetische Mobilisierung dieser Kindheitseindrücke, wie sie sukzessive *Rekonvaleszenz* noch dem Irrationalen, also dem Traumbereich zuordnet, ist in Weiss' Schlusswerk ästhetisch überzeugend aufbereitet und umgesetzt worden. Vor allem die *Rekonvaleszenz* nachfolgenden *Notizbücher* dokumentieren diesen unnachgiebigen schriftstellerischen Aufbereitungsprozess mit der Kinderstadt Bremen. An dieser Stelle soll den damit verbundenen maritimen oder nautischen Wahrnehmungsgegenständen nachgegangen werden, wie sie in den Schiffen und den Hafenanlagen vielleicht am deutlichsten vorliegen.

Mit dieser Rekonstruktion oder motivlichen Spurensuche wird das prädominierte ästhetische Interesse Peter Weiss' für den nautischen Gegenstand und für die maritimen Embleme unterstellt und nachgewiesen werden. Diese ästhetischen Voreinstellung, so wird hier

³⁶ Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos: Der Kampf um meine Existenz als Maler. In: Der Maler Peter Weiss: Bilder. Zeichnungen. Collagen, Bochum, o.J., S. 11

³⁷ Vgl. Birgit Feusthuber: Von der Leuchtkraft der Bilder. Von den Stürzen ins Schweigen. Von der Wirklichkeit des Traums und der Utopie der Erinnerung. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstumms, a.a.O., S. 65; Vgl. Manuel Köppen: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und erzählerischen Werk von Peter Weiss. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss. Werk und Wirkung, a.a.O., S. 9-26, vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 9: „Ich war zuhause in Hafengegenden, auf Jahrmärkten und in Zirkuszelten, wo die Gedanken offen waren für Veränderlichkeiten und Wanderschaft, wo der Blick ins Weite gerichtet war.“

behauptet, verdankt sich dem *Impetus* des ausgiebig untersuchten Géricaultblocks und der zweiten großen nautischen Erzähleinheit in der *Ästhetik des Widerstands*: Die Schiffspassage Lotte Bischoffs von Stockholm nach „Bremen-Vegesack“. Autobiographisch argumentiert, werden die beiden Hafenstädte Bremen und Stockholm³⁸ zu den beiden Fixpunkten in Peter Weiss' Leben³⁹.

Als topographisch-atmosphärische Milieus, wie sie in beiden urbanen Räumen mit ihrer jeweils zeitgeschichtlichen Spezifik gegeben sind, finden sie ihren Widerhall in Weiss' Kunstschaffen. Der Stellenwert dieser unmittelbaren ästhetischen Beobachtung ist schon deshalb nicht marginal, weil allein bei einer empirischen Untersuchung von Weiss' Prosa deutlich würde, wie sehr er das maritime *Sujet* beansprucht: Sei es als imaginativ-halluzinatorische Landschaft, wie es im Frühwerk umgesetzt ist, sei es als konkretes und verifizierbares Emblem aus der Seefahrt oder der Küstentopographie, das stets als literarischer Topos in Erscheinung tritt:

„Blendend leer erstreckte sich vor ihr der Uferweg, spiegelglatt lag das Wasser des Mälaren, mit den Barken, Schleppkähnen und kleinen Dampfern rings an den Kais ... Links, zwischen weißen Sandhaufen, standen auf Schienen die Kräne, die Beine breit gespreizt, die Hälse emporgestreckt. Taue, befestigt an den eisernen Bolzen am Mauersaum, spannten sich straff zum Bug und Heck der Schiffe.“ (ÄdW, II, S. 163)

Die als autobiographische Erzählung und Roman verfassten Texte *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* profitieren von diesem ästhetischen *Faible* des Autors genauso wie die *Ästhetik des Widerstands*. *Rekonvaleszenz*, als ästhetischer Interimstext, führt in einer Selbstbefragung und im erwähnten diagnostischen Ansatz die eigene originäre Substanz vor. Peter Weiss ist dort nicht nur auf der Suche nach der verlorenen Zeit, sondern darüber hinaus auf der Suche nach dem Ursprung der dichterischen Bilder⁴⁰.

Die markanteste Passage in *Rekonvaleszenz* formuliert ein direktes Eingeständnis Peter Weiss' für Bremen als die ihn am nachhaltigsten prägende Ortschaft für sein gesamtes

³⁸ Zur Bedeutung der schwedischen Hauptstadt in Peter Weiss' Prosa liegt noch kein Beitrag vor, obgleich die Stadt auf vielfältige Weise literarisch zum Tragen kommt. Vgl. Manfred Haiduk: Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 67: „Bei der Beschreibung der schwedischen Schauplätze, insbesondere Stockholms, konnte Peter Weiss stärker auf eigenes Erleben zurückgreifen, das nicht, wie im Fall von Bremen, bis in die Kindheit zurückgeht. Detaillierte Beschreibungen der schwedischen Hauptstadt prägten schon den autobiographischen Roman Fluchtpunkt, der mit der Ankunft in Stockholm eingeleitet wird. Solch eine literarisch eindrucksvolle Gestaltung einer anderen Ankunft in Stockholm, etwa zur gleichen Zeit, führt in der *Ästhetik* in die Bischoff-Handlung ein ...“

³⁹ Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 108 Vgl. Raimund Hofmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 10: „Seine früheste Kindheit verlebt Peter Weiss in der Freien Hansestadt Bremen, wohin die Familie noch im Jahr der Novemberrevolution übersiedelte ... Die erste Wohnung befand sich in der Grünenstraße nahe dem Hafenviertel. Das Milieu dieses Stadtgebiets zieht den Knaben in seinen Bann, und vieles der vom Unterbewusstsein aufgenommenen Eindrücke fließen später in die gezeichnete Bildwelt ein.“ Vgl. Manfred Haiduk: Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 67

⁴⁰ Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 459: „Wie weit aber ist dem Schreibenden Offenheit, Ehrlichkeit gegenüber sich selbst, möglich. Bis zu welcher Stufe hinab wagt er zu gehn, um die Ursprünge seines Denkens und Handels aufzuzeigen, vorausgesetzt, er will dies bei vollem Bewußtsein tun, und nicht nur automatisches Brodeln zur Sprachen zu bringen.“

Kunstschaffen. In der Bewältigung seines schriftstellerischen Großprojekts *Die Ästhetik des Widerstands* erfährt das persönliche Bekenntnis zu den primären Wurzeln als Künstler eine stabilisierende Wirkung. Darüber wird sich Peter Weiss im weiteren Verlauf von *Rekonvaleszenz* bewusst. Die ästhetische *Quintessenz* lautet emphatisch:

„Die Bilder aus den frühesten Ablagerungen sind in ihrer Schärfe und gleichzeitigen Durchsichtigkeit den meisten späteren Erinnerungen überlegen, sie bestehen aus dem zum ersten Mal Gesehenen, sie sind einmalig, abgesondert, nicht mit späteren Eindrücken durchmischt, sie bestehen aus dem zum ersten Mal Gesehenen, sie sind unendlich klar, hell, luftig, lassen einen Garten erscheinen, ein Haus, einen Zaun, eine Straße, mit Gebüsch, Himmel, Offenheit, sie sind in der heutigen Wirklichkeit kaum mehr zu lokalisieren, und wenn dies in seltenen Augenblicken doch einmal geschieht, so rufen sie einen Schock des Wiedererkennens hervor, der einer Neugeburt gleichkommt. Diese Spiegelungen stammen aus der Stadt Bremen, so wie diese sich dem Drei- oder Vierjährigem zeigte, vor einem halben Jahrhundert, einer Stadt, die heute nur noch in winzigen Bruchstücken vorhanden ist, und in der sich hier und da nur, zwischen den neuen Bauwerken, die Zeit vor der Zerstörung rekonstruieren läßt. 1947, als ich zum ersten Mal nach der Emigration wieder durch Bremen ging, war mein früheres Leben dort nur von Ruinen und Schutt überlagert, bei ein paar späteren Besuchen überkam mich in dieser Stadt immer eine Lähmung, die es mir unmöglich machte, nach meinen eigenen Spuren zu suchen, nur nachts hin und wieder tauchen diese grundlegenden Augenblicksaufnahmen, diese Filmstreifen aus den zentralen Kammern des Gedächtnisses auf, und wecken den Wunsch, ihrem Ursprung noch einmal nachzuspüren. Ihre Farbigkeit, ihr Leuchten, ihre Stille, ihre Verhaltenheit, dieses Warten darin, voll Aufmerksamkeit, ist von fünfzigjähriger Dauer, und gegenwärtig ... Und wenn sich diese ungeheuer wichtigen und wertvollen Konfrontationen in der äußeren Realität nicht mehr herstellen lassen, dann gerate ich plötzlich bei Nacht an einen solchen gebannten Reflex aus der Vergangenheit, und dies führt zu einem äußerst gesteigerten Selbsterkennen, zu einer merkwürdigen Empfindung von Sicherheit, da besteht diese längst vernichtete Straße, dieser Garten, dieses Haus hinter dem Gezweig weiter fort, zu keinem andern Zweck, als mir zu zeigen, daß ich selbst vorhanden bin.“ (Rek., S. 496/497)

Abgesehen davon, dass sich Peter Weiss in dieser ausführlich zitierten Episode indirekt auf zwei literarisch ambitionierte Erinnerungskonzepte bezieht, wie sie sich in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* und Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*⁴¹ nachweisen lassen, liegt hier das direkte künstlerische Bekenntnis zur prägenden Wirkung der Bremer Kindheitseindrücke vor. Sie haben trotz ihres punktuellen und fluktuierenden Auftretens den existentiellen Status einer Selbstvergewisserung, wie sie insbesondere im letzten Satz ausgesprochen wird. Der partikulare und fragmentarische Charakter dieser Erinnerungen oder „Spiegelungen“, wie sie Weiss hier selber nennt, wird durch die Bezeichnungen „winzigen Bruchstücken“, „Augenblicksaufnahmen“, „gebannten Reflex“ eingeräumt und damit eine strukturelle Limitierung auch in Hinblick auf eine konkrete zeitliche Begrenztheit vor Augen gehalten.

⁴¹ Vgl. Alexander Honold: Trümmer und Allegorie. Konstruktion historischer Bedeutung bei Walter Benjamin und Peter Weiss. In: PWJb1, a.a.O., S. 59-85, vgl. Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*. In: Gunilla Palmstierna-Weiss u. Jürgen Schütte: Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 165/166: „Im Unterschied zu Prousts Technik und Verständnis der *Mémoire involontaire* wird bei Weiss die Bedeutsamkeit von Ereignissen nicht in zufälligen Erinnerungen „entdeckt“, sondern erst durch die Arbeit Schicht für Schicht aufgebaut.“

Damit ist aber auch eine ästhetische Präferenz formuliert, diese Augenblicksbilder entsprechend aufzubereiten, sie ästhetisch so umzusetzen, daß ihr schlaglichtartiger Charakter selbst zum Vorschein kommt. Diese erratischen Momente erfolgen nach Angaben des Autors vorwiegend nächtlich, sind also der rationalen Struktur und der bewussten Auseinandersetzung zunächst entzogen und verlangen geradezu nach einem entsprechenden Schreibverfahren, das diese Impulse umzusetzen vermag. Auch wenn *Abschied von den Eltern* in einem für Weiss typischen Blocksatz geschrieben worden ist und so ein Erzählkontinuum suggeriert, wie es schließlich auch an den diversen Stationen des fiktionalen Ich festgemacht werden könnte, so wird bei der Lektüre dieser avanciert konstruierten Erzählung⁴² rasch deutlich, dass es Peter Weiss auf etwas anderes abgesehen hat. Die als subversiv zu bezeichnende Erzählhaltung in *Abschied von den Eltern* unterläuft den chronologischen Gestus der Textgattung Autobiographie. Stattdessen bleibt der Autor den in *Rekonvaleszenz* beschriebenen „Augenblicksaufnahmen“ verpflichtet. Die lancierte Erzählhaltung darin und die vorangestellte Typisierung als „Erzählung“ haben einen ästhetischen Mehrwert proklamiert und einen künstlerischen Freiraum eröffnet, wie er sich dann vollends in der *Ästhetik des Widerstands* entfalten konnte.

Liegen diese „Augenblicksaufnahmen“ prinzipiell nur singulär und zumeist ohne einen größeren Kontext vor, so hat Weiss durch die auffällig euphemistische Charakterisierung dieser Momente als „unendlich klar, hell, luftig“ ihren Sonderstatus hervorgehoben, der schließlich in der therapeutisch orientierten Formulierung der „Neugeburt“ mündet. Indem er die „Spiegelungen“ der Bremer Kindheit als luzide bezeichnet, hat Peter Weiss den auftauchenden Bildern der Kindheit ferner eine initiationsstiftende Wirkung bescheinigen wollen⁴³. *Rekonvaleszenz* ist so besehen das vermittelnde Scharnier zur *Ästhetik des Widerstands*, das als ästhetisches Testament diese Spiegelungen würdigt und absichert.

In der *Ästhetik des Widerstands* ist von der „Sprengkraft der Bilder“ (ÄdW, I, S. 347) die Rede, wie sie sich auf der Gedächtnisebene ereignet. Diese Vorstellung ist in *Rekonvaleszenz* antizipiert, die „Filmstreifen aus den zentralsten Kammern des Gedächtnisses“ (Rek. S. 496) sind im identitätsstiftenden Wahrnehmungspathos für das Jetzt fixiert: „Ihre Farbigkeit, ihr Leuchten, ihre Stille, ihre Verhalteneheit, dieses Warten darin, voll Aufmerksamkeit, ist von fünfzigjähriger Dauer, und gegenwärtig.“ (ebd.)

Die erkennbare Provenienz aus der Filmsprache, die in dieser Formulierung deutlich wird, bekräftigt ausdrücklich die Wahrnehmungsgegenstände der Kindheit und behauptet eine

⁴² ebd., S. 155: „Mit und seit Peter Weiss hat sich der moderne autobiographische Roman als dominierender Typus innerhalb der deutschsprachigen Autobiographie etabliert. In dessen Mittelpunkt stehen - in absoluter Verkehrung der Gewißheiten klassischer Autobiographie - die problematischer gewordene Ich-Welt-Beziehung und die zunehmende Infragestellung gelingender Individualisierung.“

⁴³ Vgl. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, a.a.O., S. 7: „Bremen ist die Stadt der Kindheit, die Familie Weiss lebt hier von 1918/1919 bis 1929, zuerst in einer Wohnung in der Grünenstraße, später in einem Haus in der vornehmen Markusallee. Hier hat das Leben von Peter Weiss Wurzeln ausbilden können, Bremen bleibt die einzige Erfahrung von Zugehörigkeit, von Heimat, in einem Leben, dessen Grunderfahrung die Unzugehörigkeit und Heimatlosigkeit ist. An diesen Wurzeln hat Peter Weiss stets festgehalten, und als die Erinnerungen an Bremen in späteren Jahren vage und ungenau geworden waren, hat er sie in mühevoller Ermittlungsarbeit rekonstruiert.“

ihnen innewohnende Dignität. Die Filmsprache mit ihrer charakteristischen Terminologie von Beleuchtungszeit, Auf- und Abblenden, zielt hier auf die momentanistische Struktur der auftauchenden Erinnerungen als signifikantes Bildmaterial. Indem aber Weiss zudem von „Verhaltenheit, dieses Warten darin“ spricht, erinnert er indirekt an ein Wahrnehmungsritual des Heranwachsenden. Gemeint sind die heterogenen und geradezu berauschenden Wahrnehmungserlebnisse des Kindes aus der Rotunde oder im Panorama. Die technische Apparatur mit ihrer unvermittelten Bilderfolge repräsentiert *idealiter* diese temporale, plötzliche Modalität der kindlichen Wahrnehmungsereignisse⁴⁴.

2.3 Das autobiografische Projekt *Abschied von den Eltern*. Nautische Augenblicksaufnahmen und die Dominanz des Schreckens

2.3.1 Zugang

Peter Weiss schildert sie ausführlich in *Abschied von den Eltern* und zielt auch dort ebenso auf die Augenblicksstruktur und die für das literarisierte Kind initiiierende Wirkung⁴⁵. Ein strukturell ähnliches Bekenntnis zu den primären, also infantilen Wahrnehmungsereignissen legt der Autor in seiner autobiographischen Erzählung ab:

„In meinen Träumen tauchen zuweilen Bilder aus diesen Wanderungen auf, erstmalige Eindrücke, die ihre gläserne Durchsichtigkeit und Schärfe bewahrt haben, sie zeigen Standorte, oft ohne erkennbares Ereignis, reglos und verschwiegen, an denen ich plötzlich meine eigene Existenz empfunden hatte.“ (*Abschied*, S. 19)

Nicht nur wird hier ähnlich wie in *Rekonvaleszenz* der Traumstatus betont, der mit diesen Bildern unmittelbar verknüpft ist, ja der *a priori* die Voraussetzung bildet, um ihrer überhaupt habhaft zu werden. Wird das Auftauchen dieser Bilder verglichen mit „gläserne Durchsichtigkeit und Schärfe“, so alludiert diese Formulierung auf die „Klarheit“ und die übrigen luziden Evokationen, wie sie späterhin in *Rekonvaleszenz* auftauchen werden.

Die „Stille“ und „Verhaltenheit“, mit der die Bilder der Kindheit jahrzehntelang überdauert haben, ist in *Abschied von den Eltern* mit „reglos und „verschwiegen“ adjektivisch übersetzt. Auch ist der Augenblickscharakter, wie er in *Rekonvaleszenz* offenkundig wird, in *Abschied von den Eltern* mit dem Begriff der „Plötzlichkeit“ in einer analogen zeitlichen Qualität festgehalten, die eine besondere temporale Verfassung festlegen soll: „... an denen ich plötzlich meine eigene Existenz empfunden hatte.“

In seinem autobiographisch orientierten Kindheitsprojekt vermittelt sich jedoch eine fast zu überlesende Evidenz: Peter Weiss betont darin die Bedeutung der „Standorte“, die sich als nachdrückliche Erinnerungsmomente „oft ohne erkennbares Ereignis“ darstellen. Nun hat Peter Weiss die Bildeindrücke in seiner Erzählung keineswegs in der radikalisierten

⁴⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, a.a.O., S. 206

⁴⁵ Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, Frankfurt/M., 1991, S. 91: „Der Schriftsteller findet im Lebensrückblick in seiner Kindheit und Jugend erste Spuren, die seinen späteren Werdegang andeuten. In der Erinnerung an seine frühesten Wahrnehmungen findet er bereits Besonderheiten, die das spätere ästhetische Bewusstsein vorwegnehmen.“

„subjektverbergende(n) Dinglichkeit“⁴⁶ geschildert, wie sie in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* vorliegen. Dennoch verlegt Peter Weiss, ähnlich wie Walter Benjamin in seinen Prosastücken, die infantilen Wahrnehmungsgegenstände in ein noch tieferes Inneres, selbst dann, wenn sie schon ein Drinnen repräsentieren⁴⁷. Auch die urbanen Außenerfahrungen des Kindes im Hafenviertel werden bevorzugt nach innen gezogen und so weiter verrätselt. In den bizarren Schaufenstereinlagen spiegeln sich sprichwörtlich die Weltgegenden, die mit den draußen verkehrenden Schiffen angefahren werden und auf mannigfache Weise das Lokalkolorit zieren:

„Hinter den rötlich glänzenden Scheiben erkenne ich geschnitzte Göttergestalten und kunstvolle Schiffsmodelle, Schreine mit ziselierten silbernen Schlössern, Kästchen mit Muscheln und Perlen besetzt, ... rostige Seeräübergewehre, ... Perlenketten, Armreifen, Sägefische, Alligatoren und Affen ...“ (*Abschied*, S. 20)

Weiss' ekstatische Seinsmomente verzichten nicht auf subjektivistische Erfahrungen, wie sie der Knabe aufgrund von zahlreichen Erlebnissen macht und wie sie in *Abschied von den Eltern* als stets bedrohliche Orientierungen im Draußen plausibilisiert wurden. Es ist in der Bewertung von Peter Weiss' beiden autobiographischen Texten oft übersehen worden, wie sehr darin die szenisch vorgeführten Erinnerungen stets an einen „Standort“ gebunden bleiben. Damit wird die subjektivistische Haltung der vorgestellten Ich-Figur in dieser imaginativen Erinnerungskonstruktion gebrochen und auf einen Ort zurückgeführt, der selbst den Charakter eines Zeichens erfährt⁴⁸.

Abschied von den Eltern zeichnet sich in der Tat durch zahlreiche Momente des Schreckens und der Unzugehörigkeit aus, wie sie im heranwachsenden Knaben repräsentiert sind. Der Autor aber hat diese Schilderungen von Bewusstseinszuständen und Ich-Entgrenzungen immer an räumliche Vorstellungsgehalte gebunden und damit die „Standorte“ in ihrem eminenten Zeichencharakter selbst exponiert. Für die Adaption dieser kindlichen Wahrnehmungsmomente, deren Kontingenz der Autor ein halbes Jahrhundert später in *Rekonvalleszenz* feiert, kommt der Stadt Bremen eine tragende Bedeutung zu.

Es ist das Bremen, wie es sich dem damaligen Heranwachsenden vermittelte und wie es nun in einer angestregten Fiktionalisierungsleistung zurückerobert wird⁴⁹. Dem Alltäg-

⁴⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied. Theorie der Trauer*, a.a.O., S. 563

⁴⁷ ebd., S. 567/568: „Aber selbst dort, wo Außenwelt und Vorgängigkeit thematisch angekündigt werden, erscheint alles in bedeutsame Gegenständlichkeit gebannt ... Anstatt Erinnerungen an Erfahrungen liefert Benjamin Bilder und Symbole von verborgenen Geheimnissen oder signifikanten Nichtereignissen ...“

⁴⁸ Vgl. Peter Hanenberg: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, Berlin, 1993, S. 41: „Im Durchdenken und Zergliedern wird die Vergangenheit als Geschichte verfügbar. Das bedeutet aber auch in einer Autobiographie nicht, daß sie sich auf solche Ereignisse beschränkt, die sich einer unmittelbar zustimmenden Identifikation des Erzählers erfreuen. Im Gegenteil können die Heraushebung der Distanz und die Wertung des Abstandes sich vorzüglich dafür eignen, Entwicklungsschritte zu markieren. In solchen Momenten dient die Schilderung der Vergangenheit der Perspektivenbildung für die Gegenwart.“

⁴⁹ Vgl. Robert Cohen: *Peter Weiss in seiner Zeit*, a.a.O., S.7/8: „Was in der Hafenstadt an der Weser in den frühen Jahren gesehen, gehört, gefühlt, gedacht, gelernt worden war, ist in allen Phasen des malerischen wie des literarischen Werks wiederauffindbar.“

chen wird dabei das Besondere abgelascht, den postulierten Standorten ihre einstige atmosphärische Gestimmtheit und ihr chifferhaftes, enigmatisches Auftreten abgerungen.

Der transitorische Charakter der Hafenstadt, wie er in den Kaianlagen als Ankunfts- und Abfahrtsorte verbürgt ist und die dort vorherrschende Mobilität⁵⁰, ihre Extravaganz, das halbseidene Milieu der Warenwelt und ihrer spezifischen Berufsgruppen, ihr akzentuiertes Auftreten und ihre eigensinnigen Gebärden kommen dieser pittoresk-rätselhaften Atmosphäre zugute. Die „Standorte“, vor allem ihre nautisch-maritime Färbung, werden in *Abschied von den Eltern* in ihrem Gebrauchscharakter gezeigt.

2.3.2 Enigma der Hafengegend: Ankommende Schiffe -Schauermänner – Vorstellungswelten und Weltgegenden im Lokalen

Indem diese urbanen Schauplätze aber auf das ästhetisch konstruierte Misstrauen des Kindes stoßen, das an seiner grundsätzlichen Unzugehörigkeit längst keinen Zweifel mehr gelassen hat, gerieren sie zu Orts-Phänomenen, die in ihrer Zeichenhaftigkeit beredt zum Ich sprechen. Besonders deutlich liest sich diese Kausalität in den literarisierten Schauplätzen ab, die mit Bremens funktionaler Bedeutung als Hafenmetropole⁵¹ zu tun haben. Ihnen gilt ohnehin die besondere Aufmerksamkeit des Knaben, der mit seinen typischen Kleidungsstücken⁵² den hanseatisch-maritimen *Habitus* geradezu verkörpert und seine geographische Bindung an die Hafenstadt in der artifiziellen Manier des kindlichen Matrosen widerwillig bekundet: „... ich hatte meinen dunkelblauen Matrosenanzug an, mit dem dickgeknöteten Schlips, auch weiße Kniestrümpfe, und schwarze Schnürstiefel.“ (*Abschied*, S. 48/49)

Freilich ist in dem Begriff des „Schnürstiefel(s)“ bereits der Zwangscharakter enthalten, der sich in der Fotografie gleichzeitig abzulichten scheint und der die gesamte Kindheit des Ich-Erzählers bestimmt. An der Hand der Kinderfrau werden die haptischen Erfahrungen von Gerüchen und Geräuschen im Spaziergang eingeholt und amalgamieren sich dort mit dem Visuellen⁵³.

In der Handel treibenden Hafenstadt mit ihren optimalen Fahrwasserverhältnissen und dem so gewährleisteten Zugang zum offenen Meer⁵⁴ bieten sich mit den verkehrenden

⁵⁰ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 19: „Vor mir steigen die Straßen auf, mit ihren knirschenden, eisenbeschlagenen Rädern, mit ihrem Dunst von Teer und Malz und feuchtem Staub, mit ihren Packhäusern, an deren Fassaden die Ketten der Hebebäume rasseln, und in deren Lasträumen zwischen Kisten und Säcken Gestalten sich in ungewissen Licht bewegen.“

⁵¹ Vgl. Ilmar Laaban: Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild. In: Gunilla Palmstierna- Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.) Peter Weiss. *Leben und Werk*, a.a.O., S. 106: „Auch eine verarbeitete Reminiszenz: neben dem Jahrmarkt war der Hafen Bremens der zweite Ort des kindlichen Freiheitstraumes von Peter Weiss.“

⁵² Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, S. 27: „Ich nahm die Mütze ab, es war eine Matrosenmütze, mit goldenen Buchstaben auf dem Stirnband.“

⁵³ Vgl. Jochen Vogt: Peter Weiss. *Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg, 1987, S. 16: „Nur langsam erschließt sich dem behüteten Knaben die außerhäusliche Umwelt rings um die Bremer Grünenstraße, wo man nahe dem Hafen, zunächst Wohnung genommen hatte ... An der Hand es alten Dienstmädchens Auguste geht der *Drei- oder Vierjährige* über die Plätze der Stadt, vorbei an dem rätselhaften *steinernen Riesen auf dem Marktplatz*, und zu den Stätten unbürgerlich-volkstümlicher Vergnügungen. Wo Realität und Phantastik ein lustvolles Ineinander feiern ...“

⁵⁴ Vgl. Friedrich Walther: *Die Schifffahrtswege*. In: Gesellschaft für Wirtschaftsförderung, Bremen (Hrsg.): *Das Buch der Bremischen Häfen*, Bremen, o.J., S. 85: „Für das Gedeihen eines Seehafens ist das Vorhandensein eines guten Fahrwassers zum Meer die erste Voraussetzung. Viele ältere Seehäfen sind nicht unmittelbar am

Schiffen ganze Vorstellungswelten und Weltgegenden dar: Fremdländische Waren, die ihren eigenen Geruch verbreiten und von einem charakteristischen Hafenpersonal aus Schauer Männern und Hilfsarbeitern gelöscht werden. Das Kind hat all die lokalen Besonderheiten längst in seinem Bilder-Kosmos internalisiert und sie in der literarischen Rückführung in einer entsprechenden Syntax wiedergegeben:

„Immer tiefer drangen wir ein in die Gassen, Arkaden und verborgenen Plätze, vorbei an rußgeschwärzten, zerschorften, bekritzelten Mauerwänden, bis wir durch Torgewölbe und hinab über ausgetretene Treppen an die Deichanlagen und in den Hafen gerieten, wo die Maste der Schiffe vor dem rauchigen Himmel standen, wo die Wasserreflexe auf den Bordwänden flimmerten, wo schwarze und gelbe Gesichter sich aus den runden Luken streckten und fremdartige Worte riefen, wo die Wimpel an den straffen Takelagen flatterten und die Lastkräne kreischend ihre langen Hälse drehten.“ (*Abschied*, S. 19)

Das Eindringen in die Stadt wird hier durch eine bestimmte Perspektive artifiziell vermittelt. Einerseits stößt das kindliche Wahrnehmungsinteresse in einer Überschau auf die größeren Einheiten der funktionalen Entmischung seiner Stadt. Da lassen sich ganze „Gassen“, „Arkaden“, „Plätze“, „Deichanlagen“ und vor allem der „Hafen“ in einer topographischen Reihung als Rundum-Perspektive erfassen⁵⁵, um dann aber auf die *Nuancen* zu zielen. Diese werden auch hier adjektivisch übermittelt und verlebendigen so den imaginierten Stadtrundgang. Die Adjektive unterstreichen aber auch das für den Hafen charakteristische Treiben und beglaubigen den Utilitätscharakter dieses städtischen Areals, wie er durch das Löschen und Beladen der ein- und ausfahrenden Schiffe dominiert ist. Die entdeckten Spuren („rußgeschwärzten“, „bekritzelten“, „ausgetretene“, „rauchigen“) zeigen zudem den Verschleiß auf, dem diese halbmaritime Zone ausgesetzt ist. Peter Weiss’ fiktionales Ich vermittelt überdies das Atmosphärische dieses spezifischen Ortes über diese Abnutzungserscheinungen, die dem auf jede Kleinigkeit bedachten Knaben nicht entgehen.

Die aufgezählten Embleme sind bezeichnenderweise immer mit einer Aktion verbunden. Sie sind also auch hier unmittelbar in Gebrauch und werden nicht als pittoreske Details oder als visuelle Fußnoten vergegenwärtigt. Besonders deutlich wird das anhand eines technischen Ausschnitts. Aus den Bordluken schauen farbige Matrosen heraus und setzen damit das statische Detail in Bewegung. Darüber hinaus vernimmt der Knabe von dort fremde Sprachen, die zu ihm dringen, die er aber nicht identifizieren kann. Ausgehend von

Meer erbaut, sondern in Buchten oder Strommündungen weiter landeinwärts, wo zur Zeit ihrer Gründung günstige Voraussetzungen für die Handel und Verkehrsverbindungen mit dem Binnenhandel gegeben waren. Angesichts der ständig wachsenden Schiffgrößen mussten fast alle diese Häfen wegen der unzureichenden Fahrwasserverhältnisse im Laufe der Zeit große Aufwendungen machen, um den Anschluß an den Überseeverkehr zu behalten.“

⁵⁵ Als Wahrnehmungs-Perspektive hat diese Allschau noch bis in die *Ästhetik des Widerstands* ihre Bedeutung. Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 110: „Einen anderen, ebenfalls sehr sinnfälligen Ausdruck gewinnt diese Spannung in dem Topos des Überblicks, um den das Ich, aber auch andere handelnde Personen des Romans, immer wieder ringen. Auch er wird entsprechend der ursprünglichen Vorstellung räumlich vergegenwärtigt. Immer wenn die Fülle der Wahrnehmungen überwältigend, die Gegensätze in den Argumenten irritierend, die Unvollständigkeit der Informationen verwirrend werden und eine Orientierung nötig ist, erhebt sich der Ich-Erzähler auf einen erhöhten Punkt, um dort in einem Panorama Distanz und Klarheit zu gewinnen ...“

dieser Hafenszenerie wird deutlich, was Peter Weiss mit dem Hinweis auf die „Standorte, oft ohne erkennbares Ereignis“ meinte. Die Ereignisse reduzieren sich hier auf ein Spektrum eingefangener, meist amorpher Bewegungen und Äußerungen, die aus der Hafengegend stammen. Sie messen einerseits in einer vorgeführten Selbstexploration die undeutlichen Bewusstseinszustände des knabenhaften Ich aus, andererseits reflektieren sie die Rätselfhaftigkeit des Ortes selbst⁵⁶.

In einem Gespräch zur *Ästhetik des Widerstands* hat Peter Weiss diese enigmatische Qualität Bremens wie sie in der Wahrnehmungsweise des Kindes auftaucht, noch einmal bekräftigt: „Bremen war für mich die Stadt dieses Aufwachsens im Geheimnisvollen, Undeutbaren.“⁵⁷ Die besondere Kapazität von Weiss' Kindheitsreflexionen in *Abschied von den Eltern* rührt von der ästhetischen Umsetzung dieser beiden Kategorien, die sich zusätzlich mit der Kategorie des Unvorhersehbaren verbinden. Die Wahrnehmungsgegenstände, die auf das ästhetisch nachkonstruierte kindliche Auge stoßen, werden grundsätzlich in ihrem geheimnisvollen Zeichencharakter zunächst angenommen. Im permanenten Belauerungszustand des Knaben innerhalb seines selbst konstruierten Orientierungssystems werden sie entsprechend gedeutet als Signale der Bedrohung und der Ausgeliefertheit.

Die betrachtete nautische Szene enthält bereits Konnotationen aus diesem Orientierungssystem und birgt die bedrohlichen Zeichen, die *Abschied von den Eltern* von Anfang an beschreibt. So sind die Adjektive „rauchigen“, „fremdartige“ und „kreischend“ als semantische Zeichen der Ankündigung zu deuten, die dem Knaben einzig ein Unvorhersehbares vor Augen halten. Das erzählerische Verfahren in *Abschied von den Eltern* hält an diesem Prinzip beharrlich fest. Die dort geschilderten Augenblicke bleiben immer rückgekoppelt an ein Unbekanntes, Fremdes, nicht Vorhersehbares und werden überwiegend auf assoziative Weise vermittelt⁵⁸.

Das Paradoxe in Weiss' Erzählhaltung liegt darin, dass die aufgezählten Elemente oder Details aus den Momenten des Kleinkindes, wie sie in den „Bordwänden“ oder in den „runden Luken“ vergegenwärtigt sind, durchaus eine empirische Qualität besitzen. Allein der Aufzählungscharakter, das „additive Prinzip“⁵⁹, mit dem die Gegenstände innerhalb dieses nautischen Umfeldes aufgezählt sind, evoziert zunächst eine Art realistische Beglaubigung, die aber in sich eine verräterische „Gleichordnung“⁶⁰ trägt. Diese aber vermittelt selbst den bedrohlichen Charakter und die für den Knaben allenthalben wahrnehmbare Fremdheit.

⁵⁶ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 19/20: „... und ist erfüllt vom Bedeutungsvollen und Einzigartigen meines Daseins.“

⁵⁷ Vgl. Wend Kässens/Michael Tötenberg: Gespräch mit Peter Weiss über *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Rainer Gerlach u. Matthias Richter (Hrsg.): *Peter Weiss im Gespräch*, a.a.O., S. 249

⁵⁸ Vgl. Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, a.a.O., S. 132: „Am stärksten tritt das spontan-assoziative Element noch in der Darstellung der Kindheit hervor, wo eine enge logische Verknüpfung der Teile nicht zum Ausdruck gebracht werden kann, weil der Erinnerung weitgehend nur disparate Sachverhalte zugänglich sind.“

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 143

⁶⁰ Vgl. ebd.

2.3.3 Achterbahnfahrt. Panorama auf die Hafenstadt: Kommendes Unheil

Eine weitere, zunächst idyllisch anmutende Szenerie, ergibt sich durch eine Karussellfahrt, in deren Verlauf der Knabe ein nachhaltiges „ekstatisches Gefühl von Freiheit“ (*Abschied*, S. 24) erlebt. Interessant ist hier die Perspektive, wie sie sich im fiktional konstruierten Höhepunkt⁶¹ mit der Achterbahn ereignet. Oben angekommen, realisiert das Ich seine Stadt in einer Panoramaperspektive. Sie verdankt sich dem exponierten Standort. Deutlicher noch als an der Hand der Kinderfrau und den so übermittelten Spaziergängen durchs Viertel zeigt sich der urbane Raum in seiner Charakteristik als Hafenstadt:

„Da lag das Meer der Dächer mit den rauchenden Schornsteinen, da lag das glitzernde Wasser des Flusses, da lagen die Schiffe im Hafen, die Frachtboote und die großen Passagierdampfer, da lagen die Docks und die Werften, da wölbten sich die Brücken mit den dampfenden Zügen, und auf den Türmen leuchtete das hellgrüne Kupfer und blitzten die goldenen Wetterfahnen.“ (*Abschied*, S. 24)

Lüttmann hat die anaphorische Wiederholung in dieser Episode als das „Zeichen eines ruhigen Ordners von Einzeleindrücken“⁶² positiv mit dem ekstatischen Freiheitsgefühl gedeutet. Betrachtet man diesen Ausschnitt innerhalb dieser Bremer Kirmes- oder Freimarktsituation isoliert, so ließe sich diese Interpretation ohne weiteres aufrechterhalten. Allein die Verben „lagen“, „wölbten“, „leuchtete“ und „blitzten“ in Verbindung mit den pittoresken, urbanen Wahrnehmungsgegenständen evozieren eine harmonische Wirkung; sie verkörpern geradezu das Bild einer friedlich ruhenden Welt. Das Kind entlarvt es als Täuschung.

Weiss hat unmittelbar im Anschluss daran eine damit kontrastierende Szene entwickelt, die aus der perspektivischen Allschau der Karussellfahrt eine beklemmende Sicht in das Innere der Stadt unternimmt und eine chiffrierte Darstellung einer ersten kindlichen Massenerfahrung⁶³ bereithält. *Abschied von den Eltern* ist geprägt von zahlreichen Anspielungen auf eine subjektiv sich vermittelnde und allgegenwärtige Gefährdung, die das Kind in seiner Stadterkundung seismographisch aufnimmt. Es ist eine sich diffus ankündigende Gefahr eines Kommenden⁶⁴, die stets mit der Kategorie des Unvorhersehbaren verknüpft ist und als kurzfristiges Moment der Störung auftaucht. Sie erscheint als eine optische Dissonanz, als

⁶¹ Vgl. Karl Heinz Götze: Der Ort der frühen Bilder, a.a.O., S. 186: „Vor allem aber wird der Jahrmarkt beschrieben ... mit einem achterbahnähnlichen Gefährt, in dem Augenblicke höchster Lust empfunden werden, weil hier für ... einen Moment zu haben ist, was Peter Weiss sein Leben lang sehen sollte: Angstlust und - kurz vor dem Fall in die Tiefe - der winzige Moment des Überblicks.“

⁶² Vgl. Helmut Lüttmann: Die Prosawerke von Peter Weiss, a.a.O., S. 142

⁶³ Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, a.a.O.; S. 101: „Denn die Schilderung der geschichtlichen Ereignisse als dunkle Bilder von Massenaufzügen entspricht ganz der Wahrnehmung des Heranwachsenden. Der Rückblickende macht sich seine frühere Sichtweise im Akt der Erinnerung zueigen. Die drohende Katastrophe wird vom jungen Erzähler wahrgenommen als *Straßenszene*, als *Bewegung* von Menschen, als *Geräuschkulisse* (Scheppern, Klirren), als Folge von *Rhythmen* ... als Ausdruck von *Gesichtern* (Münder geöffnet) ...“

⁶⁴ Vgl. Wend Kässens/Michael Tötenberg: Gespräch mit Peter Weiss über *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 249: „Schon in *Abschied von den Eltern* schildere ich diese Eindrücke in die gesicherte bürgerliche Welt - in diese Welt, die für das Kind ja nie eine gesicherte war, sondern eine, die angefüllt war mit ungeheuren Beängstigungen.“

ein technisches Geräusch⁶⁵, als eine anthropogene Äußerung in der Stadtlandschaft oder als ein Zeichen der Natur⁶⁶.

Die aquatischen Größen von „Meer“ und „Fluß“ sowie „das glitzernde Wasser“ werden in der nachgerückten abendlichen Straßenerfahrung analog wieder aufgenommen durch das Verb „schwamm“ und durch die beiden Substantive „Strom“ und „Wogen“, wobei der „Strom der Menge“, in der das Kind kurzfristig eingebunden ist, einen semantischen Kontrast zum „Meer der Dächer“ darstellt. Damit bleibt die als ekstatisch vermittelte Achterbahnfahrt, vor allem der kurze Moment des Überblicks über der Stadt, zwar als Moment einer augenblicklichen Wahrnehmungs- und Intensitätserweiterung⁶⁷ gekennzeichnet, sie wird aber durch die künstlich illuminierte Situation auf der Straßen nachdrücklich demontiert.

Der Wechsel zu diesem kindlichen Wahrnehmungseindruck wird von Peter Weiss unvermittelt vorgenommen: Es ist der Moment, als das Fahrzeug der Achterbahn auf dem Wasser aufschlägt, „...bis zur letzten Kluft mit dem Becken, dessen Wasser um den hineinschießenden Wagen aufsprühte.“ (*Abschied*, S. 24) Noch bevor dieses Gefahrenzeichen auftaucht, erzeugt der Text selbst mit der strapazierten Anapher „da lag“ eine atmosphärische Dissonanz. Die Registratur der Augenblicke durch den Knaben erhält also nicht die negative Bewertung, sondern allein die Art und Weise, wie sie verfertigt ist⁶⁸. Insofern erzeugt nicht der abendliche Laternenumzug als nachhaltige Massenerfahrung eine Unruhe im Text, vielmehr antizipiert die stilistische Verfertigung der Panoramaszene das kommende Unheil:

„Wenn es Abend wurde, trieb ich im Festzug durch die Straßen mit, schwamm langsam mit im Strom der Menge die Allee hinab, sah über mir das Laubwerk der Bäume herbstgelb zurückgleiten, fühlte den Wind auf der schweißfeuchten Stirn, hielt vor mir in der erhobenen Hand den Stab mit dem Lampion, in dem die Kerze brannte, und sang das Lied mit, das immer wieder in Wogen vor mir und hinter mir aufstieg, Laterne Laterne Sonne Mond und Sterne.“ (*Abschied*, S. 24)

2.3.4 Handelskontor. Innen- und Außenperspektive. Disziplinierte bürgerliche Ordnung *versus* Imagination- und Fluchträume

Ein motivlicher Mikrokosmos, der nautische und maritime Zeichen aus der hanseatischen Stadtlandschaft Bremens eint, wird in ein Interieur verlegt. Bremen taucht in *Abschied von*

⁶⁵ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S.22: „In diesem Augenblick, unter dem klaren blauen Himmel, aus dem es hell und blechern von einem Flugzeug surrte, wurde der Grund gelegt zur Sehnsucht nach einer selbständigen Leistung.“

⁶⁶ ebd., S. 29/30: „... und eine Weile bin ich frei und losgelöst von allen Bedrohungen, vor mir wächst ein wilder Rosenbusch auf, und in den Dornen des Busches zittert die wollige Flocke vom Fell eines Hasen.“

⁶⁷ Vgl. Ilmaar Labaan: *Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild*, a.a.O., S. 106: „Auch eine verarbeitete Reminiscenz: neben dem Jahrmarkt war der Hafen Bremens der zweite Ort des kindlichen Freiheitstraumes von Peter Weiss.“

⁶⁸ Vgl. Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, a.a.O., S. 24: „In dieser strikten Bindung an den jeweiligen Moment des Geschehens ist er (gemeint ist der Ich-Erzähler, Anm. M.W.) jemand, der – pointiert ausgedrückt – nur sieht und nicht denkt. Auch dies ist wieder ein Indiz für seine Objektivität, denn der Erzähler verzichtet auf jegliche Interpretation und registriert nur, was sich phasenhaft vor ihm entwickelt. Er bleibt in jedem Augenblick „am Objekt“ und gestattet sich keine Spekulation über den folgenden Moment.“

den Eltern sowohl in der Außen- als auch in der Innenperspektive des wahrnehmenden Ich auf. Das gediegene Handelskontor, in dem der Vater gleichsam als Repräsentant eines hanseatischen Kaufmanns unermüdlich arbeitet, erkundet der Knabe im Sinne seiner ausgedehnten Fluchtphantasien und Exilräume. Die Intarsien und exotischen Ausstattungsmerkmale des väterlichen Arbeitsraumes nimmt er begierig auf. Ihrem schmückenden Charakter, der merkantiles Selbstbewusstsein⁶⁹ und kaufmännische Prosperität signalisieren soll, gilt nicht das Wahrnehmungsinteresse des Ich. Vielmehr wird die redundante Raumlandschaft mit den eigenen inneren Traumlandschaften verbunden.

Bevorzugt und mit Methode halluziniert sich darin der Knabe in maritime Gegenden, die er bezeichnenderweise schiffbrüchig erreicht. Heimatlos zu sein, diese Erfahrung hat der Knabe längst aus Überzeugung und aufgrund seiner täglichen Erfahrungen des Ausgegrenztseins akzeptiert⁷⁰. An einen fremden Strand geworfen zu werden, ist deshalb keine Schreckensvorstellung, sondern ein Phantasma, das die im Schiffbruch gegebene Ungebundenheit weiter positiv ersehnt. Erst schiffbrüchig erlebt der Knabe – zumindest imaginär – die Optionen von Zuwendung und Behausung, auch wenn die Zweisamkeit eher als eine obsessive, berauschende Sexualität erscheint:

„... und immer tiefer halluzinierte ich mich in die Nacht hinein, bis ein Traumwesen neben mir entstand, bis ich ein Gesicht neben mir sah ... und nur wie eine ferne, ewige Brandung vernahm ich noch die Forderungen der Welt. Und auch diese Brandung verwandelte ich mir. Abends, allein in meinem Zimmer, umgab ein wildes Meer die Insel auf der ich mit meiner Gefährtin lebte, hier hatten uns die Wellen an den Strand geworfen, und hier hausten wir zwischen den Klippen in einer verfallenen Hütte, unserer wahnsinnigen Liebe hingegeben.“
(*Abschied*, S. 54)

Das Eiland, auf das es den Protagonisten schiffbrüchig in seinen nächtlichen Allmachtsphantasien verschlägt, erzeugt hypnagoge, erotomanische Bilder, die sich in einer obsessiven Masturbation entladen. Sie stehen ganz im Gegensatz zur Sexualprüderie und zur Restriktion der Mutter – die dem Knaben Schuldgefühle indiziert⁷¹ – und zu den Ermahnun-

⁶⁹ Vgl. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos: „Der Kampf um meine Existenz als Maler“, a.a.O., S.85: „Es war eigentlich ein mittelständischer Anfang und bekam später fast bremisch-patrizische Elemente: Wir zogen in ein Haus um, das in einem Park gelegen war, ganz hochherrschaftlich. Als Kinder lebten wir also in einem Viertel, das von der höchsten Bürgerlichkeit Bremens bewohnt wurde, von Patriziern.“

⁷⁰ Selbst im Spiel mit den Gleichaltrigen offenbart sich diese Grunderfahrung. In der Figur des „Friederle“ hat Peter Weiss eine Art ‚Hitlerjungen‘ entwickelt, der die Überlegenheit seiner Familie ostentativ betont. Ausgerechnet in einer Begebenheit mit der typischen Matrosenmütze zeigt sich diese Ranküne. Es ist eine jener typischen Mützen, mit der sich das Kind auch auf der Photographie abgelichtet sieht. Auf der Vorderseite ist sie zumeist versehen mit einem Schiffsnamen oder trägt die Bezeichnung einer Marineeinheit, typisch sind auch die zwei Bändchen. Früh sollte mit dieser Ausstattung eine bestimmte Erziehungstradition und eine hanseatische Herkunft versinnbildlicht werden. „Da fragte er schon wieder, was steht denn da auf deiner Mütze. Ich nahm die Mütze ab, es war eine Matrosenmütze, mit goldenen Buchstaben auf dem Stirnband. Was steht da, fragte er noch einmal. Ich wusste es nicht. Kannst du nicht mal lesen, was auf deiner eigenen Mütze steht, sagte er, da steht, ich bin dumm. Und damit nahm er mir die Mütze aus der Hand und warf sie hoch in einen Baum, die Mütze blieb in den Zweigen hängen, die langen blauen Bänder flatterten im Wind.“
(*Abschied*, S. 27)

⁷¹ Vgl. Otto Rank: Sexualität und Schuldgefühl. Psychoanalytische Studie, Leipzig, 1926, S. 92: „Während das Kind autoerotische (und narzisstische) Befriedigung aus der ungehemmten Triebbetätigung jeder Art gewinnt, kennt es schon unglaublich frühzeitig ein Ziel der Libidobefriedigung, dass der Erwachsene gerne bewußterweise als sein eigentliches Sexualziel hinstellt, nämlich das Kinderbekommen. Tatsächlich können wir bei der Entwicklung des Kindes beobachten, wie sehr bald die autoerotischen Triebäußerungen in den Dienst dieser

gen des Vaters nach Leistung und Effizienz. In der mit dem Schiffbruch einhergehenden Ich-Überschreitung und Triebkompensation, wie ihn der Knabe in *Abschied von den Eltern* betreibt, liegt darüber hinaus jene signifikante Grundstruktur vor, die Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* für die erotomanischen Phantasmagorien Géricaults und für die Libido-Halluzinatorik des Bischoff-Kapitels benötigt: Auch dort ist der nautisch-maritime Topos mit dem lasziven Wunsch nach Sexualität verknüpft⁷².

Das ausgestaffte Büro des Vaters, in dem dieser den Sohn einmal mehr an Disziplin und Gehorsam gemahnt, wird in der Imagination seines Arbeitscharakters enthoben und eigenmächtig zu einer Kunstwelt stilisiert, in der den beschriebenen Phantasien und Träumen von fernen Meeren und entrückten Stränden nachgegangen werden kann. Das Kind funktioniert den repräsentativen Geschäftsraum um und verlängert darin seine Erfahrungen aus dem benachbarten Guckkastentheater und aus seinen intrinsischen Dachboden-spielen:

„Im Kontor roch es nach Tabak und kalter Asche, und an den verräucherten Paneelen der Wände hingen gerahmte Bilder von Fabriken und von feisten, schnurrbärtigen Gesichtern, und eine Karte der Erde, mit eingezeichneten Schifffahrtsrouten im Blau der Ozeane. Drei tiefe Ledersessel umgaben den Rauchtisch, auf dessen runder, gehämmelter Messingplatte schwarzfleckige Aschenbecher standen, und ein weißer Porzellanelefant, und hölzerne Zigarrenschachteln, deren Deckel beim Aufklappen auf der Innenseite farbenprächtige Bilder von Segelschiffen, dunkelhäutigen Frauen, Ankern, gekreuzten Fahnen und goldenen Münzen zeigten. Die hohen, braunen Regale waren gefüllt von den Reihen der Aktenbücher und Musterkataloge. An seinem Schreibtisch vor dem Fenster saß mein Vater und öffnete mit einem Messer aus Elfenbein die Post. Ich saß ihm gegenüber und löste in einer Wasserschüssel die Marken von den Briefen und breitete sie zum Trocknen auf einem großen, grünen Löschblatt aus.“ (*Abschied*, S. 90)

Mit den vorangehenden Besichtigungen, die das Bremer Hafenmilieu perspektiviert haben, weist diese inventarisierende Kontorszene strukturelle Parallelen auf. Ähnlich dem Spaziergang an der Hand der Kinderfrau Auguste registriert der Knabe die augenfälligen Gebrauchsspuren seiner Umgebung, wie sie hier ebenfalls adjektivisch übersetzt werden: Die Holzverkleidungen des Zimmers sind „verräuchert()“, auch die Aschenbecher weisen Flecken auf. Neben diesen Spuren ist aber ebenso der assoziative Charakter dieser erzählerischen Sequenz deutlich: So wird der wahrgenommene Tabakrauch im Kontor mit den Aschenbechern verknüpft und als Kolonialware indirekt mit den Segelschiffen in Bezug

„erwachsenen“ Tendenz gestellt werden, und je nachdem, ob, bzw. inwieweit diese Verschmelzung gelingt, können wir in ihrem Ergebnis die Voraussetzung für die Entwicklung zu Perversion oder Neurose – oder Normalität erkennen.“ Vgl. Juliane Kuhn: „Wir setzen unser Exil fort“. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 93: „Ungeachtet ihrer künstlerischen Vergangenheit wünscht sich die Mutter – wie auch der Vater –, daß der Sohn dessen Beruf erlernt, gleichfalls Textilaufmann wird. Für die künstlerischen Ambitionen ihres Ältesten, für dessen Wunsch, Maler zu werden, haben Vater und Mutter wenig Verständnis. Sie betrachten solche Absicht als Träumerei, die vor der harten „Realität des Daseins“ nicht bestehen kann.“

⁷² Vgl. ÄdW, III, S. 75: „Heller und dunkler wurde es, zum Takt des pumpenden Herzens. Noch schlug das Herz. Bald würde es aussetzen. Das Herz dröhnte. Sie riß sich die Kleider vom Leib. Sie stürzte sich ins Meer. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer. Ihre Augen füllten sich mit Blut. Bald würde sich Schwärze ausbreiten in ihr.“

gesetzt. Der „weiße() Porzellanelefant“ verlebendigt sich wiederum in dem benutzten Brieföffner „aus Elfenbein“.

Das interkontinentale *Flair* des Kontors, wie es die aufgehängten Landkarten und „Schiff-fahrtsrouten“ unterstreichen, wird in dem infantilen Moment wieder aufgenommen, als der Knabe die Briefmarken von der Geschäftspost des Vaters löst. Der taktile Vorgang zeigt indes: Das Kind präpariert mit den Briefmarken den Gegenstand heraus, der seine Phantasie weiter beflügelt – den aus Bilanzen und Zahlen bestehende Inhalt der Geschäftspost ignoriert er. So ist eine assoziative Korrespondenz innerhalb der Passage in den einzelnen Partikeln bereits vorgegeben, die zusätzlich aber durch die ohnehin starke Bildlichkeit der Gesamtschilderung gewahrt ist.

Dem von eigenen Präferenzen gelenkten Wahrnehmungsinteresse des Kindes gelingt es in der Zusammenführung einzelner Gegenstände das väterliche Kontor zu einem mikrokosmischen Imaginationsraum zu machen und die ihm innewohnende Atmosphäre aufzunehmen.

2.3.5 Umgebung des Kontors: Guckkastentheater und Überseemuseum

Mit Blick auf die ästhetische Konstruktion seiner Erzählung hat Peter Weiss den eher statischen Charakter des Kontorinventars dem Ort des „Guckkasten-Theater(s)“ (*Abschied*, S. 90) gegenübergestellt. Er ist der prädestinierte Schauplatz für die introvertierte Sehlust des Knaben und bestärkt ihn in seinem ausgeprägten Hang zur Phantasie. Der Rausch der dort gezeigten Bilder, in denen sich ein Geschehen zeitlich und räumlich gebannt dem kindlichen Auge präsentiert, überbietet die bunten und drastischen Illustrationen der Kinderbüchern und stellt noch die introvertierte Lektüreerfahrung, die ihnen entnommenen Exzesse, in den Schatten.

Neben den haptischen Erfahrungen im Bremer Überseemuseum⁷³ und den dort erprobten Sehgewohnheiten spricht Weiss insbesondere den Schaubildern aus dem Panorama eine initiiierende Wirkung zu⁷⁴. In *Fluchtpunkt* führen diese primären Bilderlebnisse dann zu einem künstlerischen Bekenntnis⁷⁵, das Bremen und die dort verlebte Kindheit entsprechend

⁷³ Vgl. Gottfried Zantke: Die Baugeschichte des Übersee-Museums. In: TenDenZen, Jahrbuch V, Übersee-Museum Bremen, Bremen, 1996, S. 171/172: „Waren Feudal und Sakralbauten architektonischer Ausdruck der verflorenene Epoche von Klerus und Adel, so war der Palast, den das neu erwachte Bürgertum sich schuf, das Museum, eine Aufgabe, die erst durch unterschiedliche Interpretationen als Bautypus definiert wurde und daher den Ehrgeiz der Architekten herausforderte. Schauinslands Gedanke, durch Gruppen und Panoramen Lebensumstände ferner Völker anschaulich zu machen und damit breiten Bevölkerungsschichten nahezubringen, erforderte eine große zusammenhängende Fläche, womit die Halle oder der „Lichthof“ nicht nur räumlich der zentrale Bestandteil des Museums wurde.“

⁷⁴ Vgl. Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/M., 1980, S. „Das Panorama wird so zum Muster, nach dem sich Seherfahrungen organisieren.“

⁷⁵ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 27/28: „Das Licht ist so wie ich es mir dachte, gedämpft und flimmernd, wie das Licht aus den Bildern im Guckkastentheater meiner Kindheit ... Es herrscht tiefer Friede, völlige Zeitlosigkeit. Gestützt auf das Messinggeländer blicke ich in die Landschaft im ungewissen Licht ... Langsam bewegen wir uns innen im Ring dieser illusorischen Natur, immer wieder Halt machend am Geländer, gefesselt von den verschiedenartigen Ausblicken. Wir kamen auf die Beziehungen zu sprechen, die zwischen diesem Panoptikum und meinen Bildern bestanden. Schon im Museum der Kinderstadt hatten mich die Schaukästen beeindruckt, mit den Gruppen der afrikanischen Stämme, mit der Familie des Orang Utan, mit den ausgestopften Krokodilen, Schlangen und Paradiesvögeln. Wenn ich auf dem Dachboden vor meinen aus Lehm und Gezweig errichteten und mit Zinnsoldaten bevölkerten Landschaften lag, war das Bildhafte

würdigt. Die in beiden autobiographischen Texten auftauchenden elementaren Spuren der Hansestadt, die mit dem „Druck von Augustes Hand“ (*Abschied*, S. 19) verbunden sind, kulminieren in der großen Erinnerungsszene Bremens mit „meinem Vater, der mich an der Hand hielt“ (ÄdW, I, S. 98), in der die authentischen Elemente der Stadt mit den phantasmagorischen der Kindheit verschmelzen. In der *Ästhetik des Widerstands* hat Peter Weiss den in *Abschied von den Eltern* nicht eingelösten Moment der ersten kindlichen Museumserfahrungen nachgeholt und ist dort den archivierten exotischen Gegenständen⁷⁶, die dem Kind in seiner Deutung vielfach ein Rätsel bleiben, auf den Grund gegangen:

„Zu diesem Museum führte der Weg über die Weserbrücke und den Domhof, am Rathaus vorbei, durch den Schlüsselkorb und die Wallanlagen, links stieg der Park zur Baumschule an, mit der Windmühle überm Stadtgraben, vom Herdentor, neben dem Hillmann Hotel, ging es durch das Gedränge von Automobilen und Straßenbahnen auf die schon sichtbaren hinausgespufften Dampfvolken der Lokomotiven zu, und dann traten wir in die Halle, vor die Pfeilerreihen, die, unterm hohen Glasdach, weit in die Tiefe der Kontinente führten.“ (ÄdW, I, S.98)

Wie in der Schaufenstereinlage aus *Abschied von den Eltern* komprimiert das Überseemuseum im Schlussroman die Weltgegenden und führt sie in einem Rauminnen zusammen. Während in der autobiographischen Erzählung der Stadtraum seine phantasmagorische Dimension behält und sich einer konkreten namentlichen Zuordnung entzieht, sind in der *Ästhetik des Widerstands* die Bremer Schauplätze und Straßenbezeichnungen im Sinne des dokumentarischen Charakters als faktische und sozial-historische⁷⁷ Einheiten deutlich pointierter sichtbar gemacht⁷⁸.

schon da, die gebannte einmalige Situation, und die Farben übernahm ich später aus der stereoskopischen Schaubude und den Glasplatten der Laterna Magica.“

⁷⁶ Vgl. Tomas Tranströmer: Die Erinnerungen sehen mich. Aus d. Schwedischen v. Hanns Grösel, München 1999, S. 21: „Später ging ich oft in die „alte Abteilung“, mit Tieren, die schon im 18. Jahrhundert ausgestopft worden waren, teilweise ganz unbeholfen präpariert, mit geschwollenen Köpfen. Dennoch herrschte dort eine besondere Magie. Große künstliche Landschaften mit elegant modellierten aufgestellten Tiernachbildungen dagegen fesselten mich nicht – das war Illusionsmache, etwas für Kinder. Nein, es sollte ganz deutlich sein, dass es sich nicht um lebende Tiere handelte. Sie waren ausgestopft, sie standen im Dienste der Wissenschaft. Die Wissenschaft, der ich nahestand, war die linnésche: entdecken, sammeln bestimmen.“ Vgl. D.S. Peters: Das Naturkundemuseum als Ort der Forschung und der Wissensvermittlung. In: TenDenZen 95, Jahrbuch IV Übersee-Museum Bremen, Bremen, 1995, S. 59: Die Daseinsberechtigung des naturhistorischen Museums liegt in seinen Sammlungen. Es hat diese Sammlungen zu bewahren, zu mehren und verfügbar zu halten. Insofern hat das Museum den Charakter eines Archivs.“

⁷⁷ Vgl. Michael Tötenberg: Späte Rückkehr nach Bremen. Peter Weiss und die Stadt seiner Kindheit, a.a.O., S. 120: „Doch der Autor hat sich nicht mit der Vergegenwärtigung vertrauter Straßenzüge begnügt und nicht allein die Erinnerung an den Freimarkt oder den geheimnisvollen Zauber des Überseemuseums beschworen. Sondern er hat der sozialen Dimension dieser Heimat nachgespürt ...“

⁷⁸ Vgl. ÄdW, I, S. 99: „Da gingen wir nun zurück über die Weserbrücke, auf die Alte Neustadt zu, an den Pontons unterhalb der Martinikirche lagen die Dampfschiffe, ein Raddampfer war dabei, die nach Hemelingen und Delmenhorst, zum Hafen und nach Vegesack fuhren ... Drüben am schmalen Nebenarm des Flusses waren Kähne vertäut am sandigen Ufer. Ein Brückensteig führte von der Halbinsel hinüber zur hohen, mit Quadersteinen befestigten Böschung, wo vom Deichweg her die Brautstraße abzweigte. Hier verliefen die Schienen der einspurigen Straßenbahn, die während des Kriegs von einem Pferd gezogen wurde, sagte mein Vater, und an der Ecke der Westerstraße lag das Lokal, in dem Ebert, nachdem er das Sattlerhandwerk aufgegeben hatte, Schankwirt gewesen war.“

2.3.6 Bremer Roland. Deutung des steinernen Wahrzeichens: Antizipation des Pergamonfrieses

Den in *Abschied von den Eltern* erprobten Perspektiven- und Paradigmenwechsel, den ästhetisch subversiven Mitteln, die immer wieder auf die artistische Konstruktion des Erzählten selbst verweisen, wird nicht aufgekündigt. An einer kleinen Begebenheit, die Peter Weiss präsentiert, mag das deutlich werden. Während des erwähnten Stadtspaziergangs taucht plötzlich Bremens Wahrzeichen, das Rolandsdenkmal, auf. Die Konfrontation mit dem steinernen Herold enthält unverkennbar einen *Nukleus*, der im berühmten Auftakt zur *Ästhetik des Widerstands*, der Deutung des Pergamonfrieses⁷⁹, aufgehoben scheint. Der Gigantenkampf, die genaue Inaugenscheinnahme von allen Seiten⁸⁰ und der für *Abschied von den Eltern* ungewöhnliche Plural nimmt die gründliche Aneignung des steinernen Frieses auf der Berliner Museumsinsel vorweg⁸¹.

„Von allen Seiten betrachteten wir den steinernen Riesen auf dem Marktplatz und fragten uns nach der Bedeutung des Zwerges, dessen Kopf und Arme zertreten zwischen den Füßen des Riesen lagen.“ (*Abschied*, S. 21)

Das erzählte Kind in Weiss' autobiographischer Erzählung ist von genauen Erklärungs- und Deutungsmustern seiner Umwelt jedoch weit entfernt. In *Abschied von den Eltern* soll ja gerade die Manier vorgestellt werden, in der das rückerinnerte Kind zur Geltung kommt und dessen eigenwillige Wahrnehmung. In gewisser Weise wird eine *tour d'horizon* durch das Bremen der Kinderzeit unternommen. Diese kann in Ermangelung einer chronologischen Kohärenz, wie sie das lückenhafte Gedächtnis vorgibt, nur punktuell, also stationär angestrebt werden. Der maritime Gegenstand ist vor allem für die frühen Stationen allgegenwärtig. *En passant* taucht immer wieder die Nähe zum Wasser auf. Der Modus, in dem

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 8: „Coppi wandte sich ihm zu, aufmerksam, mit breitem scharfgezeichnetem Mund ... und wir gaben den Gegnern in diesem Gemenge ihre Namen und besprachen, im Schwall der Geräusche, die Anlässe des Kampfs. Heilmann, der Fünfzehnjährige, der jede Ungewißheit von sich wies, der keine unbelegte Deutung duldete, bisweilen aber auch der poetischen Forderung auf bewußte Entreglung der Sinne anhing, der Wissenschaftler sein wollte und Seher, er ... erklärte uns ... den Sinn dieses Reigens, in dem die gesamte, von Zeus geführte Götterschar zum Sieg schritt über ein Geschlecht von Riesen und Fabelwesen.“ Vgl. Karl Josef Müller: Haldlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Würzburg, 1992, S. 187: „Sämtliche Details des Romans wollen und sollen wahrgenommen werden, gleichzeitig aber erhebt der Text den Anspruch, jenseits des seinem Wesen innewohnenden Nacheinandens als ein einziges Ganzes und in einem Moment absoluter Präsenz erkannt zu werden. In der Imagination des Pergamonfrieses am Ende des Romans findet eine solche Konzentration der ungeheuren Detailfülle statt. Die räumliche und zeitliche Einheit vor dem Fries führt hingegen zu keiner Beruhigung. Der Rekurs auf den Romananfang läßt sich vielmehr als Aufforderung lesen, den Prozeß der Reflexion erneut zu beginnen.“

⁸⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 15: „Mit dem Gesicht zur westlichen Treppe, sagte er, hatten wir hinter uns die Ostseite, also die Rückseite des nur im Ansatz rekonstruierten Tempels, und rechts erstreckte sich aufgeklappt der südliche Fries, während links das Relief am Nordsims verlief. Das, was beim langsamen Umschreiten erfasst werden sollte, legte sich nun seinerseits um den Beschauer.“

⁸¹ Vgl. Anton Phillipp Knittel: Erzählte Bilder der Gewalt. Die Stellung der „Ästhetik des Widerstands“ im Prosawerk von Peter Weiss, Konstanz, 1996, S. 7, vgl. Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“, Berlin, 1984, S. 22: „Weiss geht von einem bestimmten Kunstwerk, hier dem Pergamon-Fries, aus und versucht, darin Geschichte und ihre Widersprüche zu rekonstruieren. Wie in einer Art der Widerspiegelung ist das Kunstwerk also auf allen Ebenen, in der Bedingung seiner Entstehung, seiner Vorgeschichte, in seiner zeitgenössischen Wirkungsweise, in der Bildungsvoraussetzung seiner Rezipienten, in seiner Nachgeschichte bis hin zur heutigen Rezeption, geprägt durch den Ausdruck von dem Wirksamwerden gesellschaftlicher Widersprüche.“

Weiss jedoch auf Szenerien oder Wortbilder einer nautisch-maritimen Provenienz zurückgreift, konnotiert diese und steigert ihren Bedeutungsgehalt.⁸²

2.3.7 Partikulierschiffe auf der Weser. Erfahrung am Flussufer. Infantiles Merkzeichen der Selbstvergewisserung

So ist eine scheinbar beiläufige Episode, die zunächst idyllischen Charakter hat und eine malerische Assoziation mit den naiven Bildern Henri Rousseaus⁸³ evoziert, als ein sich bedrohlich vermittelndes Zeichen festgehalten. Das malerische Wahrnehmungsereignis wird durch eine transsubjektivistische Erfahrung aufgeladen. Gleichzeitig ist das stimmige Außenbild mit seinen pittoresken Einzelreizen in ein Inneres gezogen, das unvermittelt wie ein Fremdbereich auftaucht und die entsprechende Szene unterminiert. Syntaktische oder semantische Übergänge sind ausgespart, so dass der Bruch als solcher auffällig wird:

„Ich stand mit Auguste am Ufer des Flusses, ein Schleppzug fuhr vorüber, flatternde Wäsche auf einem der Kräne, und ein kleiner weißer, bellender Hund, und aus ihrer Handtasche, aus brüchigem, schwarzen Leder, nahm Auguste ein Stück Schokolade und steckte es mir in den Mund, es schmeckte seifig nach dem Innern der Tasche.“ (*Abschied*, S. 20)

Die Gegenüberstellung zweier disparater Wahrnehmungsbereiche mit ihrer jeweiligen Detailschärfe folgt hier einem kalkulierten ästhetischen Programm, wie es unverkennbar auch in den surrealistisch geprägten Collagen vorliegt.

In avancierter Form hat Peter Weiss sie dem Text *Abschied von den Eltern* selbstbewusst und gleichwertig nebeneinander gestellt. Assoziativ sind die beiden Fremdbereiche, wie sie in der Ledertasche Augustes, dem dort aufgehobenen Schokoladenstückchen und der maniert wirkenden Schleppkahnszene bezeichnet sind, miteinander verknüpft: So verbindet sich die „flatternde Wäsche“ auf dem vorbeiziehenden Partikulierschiff mit den seifigen Rückständen aus dem Tascheninneren der Kinderfrau. Der weiße Hund wird mit der schwarzen Ledertasche kontrastiert. Über die Wortmalerei verbindet sich assoziativ der bellende Hund mit dem geöffneten Mund des Knaben, der so das Schokoladenstückchen aufnimmt. Was aber wird mit diesem literarischen Collagenstil beabsichtigt?

Der Verweis auf eine künstlerische Fiktionalisierungsleistung, die den Typus der Autobiographie erweitert, würde diese Frage schon hinreichend beantworten. Peter Weiss legt es hier aber auf den Zeichencharakter der Wahrnehmungsgehalte selbst an. In der Dissonanz des nach Seife schmeckenden Schokoladenstückchens wird das nautische Bild über die

⁸² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M., 1981, S. 193: „Die erinnerte Kindheit ist das einzige durchgängig fassbare Zeichen personaler Identifikation ... Es ist ein an den erzählerischen Konzentrationspunkten traumatisches Festhalten, so als ob jeder zeitliche Schritt darüber hinweg den Verlust der Identität bedeutet. Diese produktive Regression erinnert an Freuds Erklärungsmodell künstlerischer Kreativität: Die Phantasie des Dichters wird angeregt durch die Erinnerung an ein frühes Kindheitserlebnis, dessen Wunsch sich wiederholt und sich im ästhetischen Akt eine sublimierte Erfüllung verschafft.“

⁸³ Vgl. Per Drougge: Peter der Maler. Über das bildkünstlerische Werk. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte: Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 89: „In unserem Zusammenhang sehen wir die Einschlüsse im Gewebe mehr wie das Flaggenspiel, das Peter Weiss übernommen hat als Erbteil des Zöllners und Künstlers Henri Rousseau.“

nachgerückte Erfahrung konnotiert und zu dem gemacht, was Peter Weiss in *Rekonvaleszenz* „grundlegende() Augenblicksaufnahmen ... aus den zentralsten Kammern des Gedächtnisses“ (Rek., S.496) nennt. Der Geschmack der Schokolade fungiert demnach im umgekehrten Verhältnis zu Proust unmittelbar in der kindlichen Erfahrung und graviert das Bild als eine Doppelerfahrung.

Während bei Proust der Geschmack der in Lindenblütentee eingetauchten *Madeleine* erinnert wird, so gibt Peter Weiss dem visuellen, zudem transitorischen Eindruck eines dahinfahrenden Weserschiffes ein literarisch präfiguriertes Merkzeichen hinzu. Nicht das Schokoladenstück evoziert die eigentliche Erinnerung, sie ist bereits als rekonstruierte Szene mit einem sensitiven, zudem verfremdeten (Waschpulver), *Momentum* verbunden. Dieser wird also nicht erst durch einen Geschmacksträger ausgelöst, wie es in Prousts Kindheitserinnerung der Fall ist⁸⁴.

Bei Weiss hingegen steht der befremdliche Geschmack der Schokolade im Vordergrund. Die Beiläufigkeit dieser kleinen nautischen Szenerie, die schon allein in der temporalen Begrenztheit des Augenblicks selbst liegt und schließlich mit dem Verschwinden des Schiffes beendet ist, wird durch den eindeutigen Erfahrungsgehalt des Knaben künstlich verlängert. Die alltägliche und selbstverständliche Situation auf der Weser ist somit innerhalb des erzählten Ganzen aufgewertet. Erst die Verbindung beider haptischen Eindrücke konstruiert ein heterogenes Gesamtbild. Das ästhetische *Surplus* darin formuliert einen Verdacht, der *Abschied von den Eltern* grundsätzlich auszeichnet und jedes noch so idyllisch entworfene Bild umgehend verzerrt. Schließlich sind alle geschilderten Episoden im autobiographischen Entwurf dem ureigenen literarischen Projekt gezollt: „Das Grauenhafte war mein Bereich.“ (*Abschied*, S. 63)

Auch am Ufer der Weser verlässt sich das Kind auf dieses Postulat, das darüber hinaus eine ästhetische Präferenz konstituiert. Bereits die zunächst positiv kodierte Achterbahnperspektive des Knaben, die Allschau über die Hafenstadt, war in der daran anknüpfenden Episode zugunsten dieser ästhetischen Voreinstellung desavouiert und dem Bereich des rätselhaft Kommenden, des Schreckens, zugeführt worden. Der vorüberziehende Kahn ist also nicht als pittoreskes Emblem einer nautisch geprägten Stadt und ihrer Topographie in Weiss' autobiographischem Bekenntnis eingesetzt, sondern als ein ontologisches Zeichen⁸⁵.

⁸⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, a.a.O., S. 191: „Proust führt den Prozeß der Erkenntnis, d.h. der Erinnerung unter der Kategorie des „Augenblickhaften“, weiter bis zum Punkt der Aufklärung: „Und dann mit einem Male war die Erinnerung da.“ Die gewusste Erinnerung nämlich an den Geschmack einer Madeleine, in den vergangenen Tagen von Combray. Diese gewusste Erinnerung erklärt, dass der „unbekannte Grund“ des Glücksgefühls in der *unbekannt* gebliebenen Erinnerung, eben der „mémoire involontaire“ gelegen hat, die durch das Kosten der Madeleine hervorgerufen wurde. Diese Rückkoppelung des gegenwärtigen, jähem „Augenblicks“ an einen zeitlich lange vorausgegangenen, der jenen erst ermöglicht, ohne ihm seine Dignität zu nehmen, macht das zweite Element des utopischen „Jetzt“ vollständig.“

⁸⁵ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München, 2003, S. 77: „Nun bleibt es nicht bei der Darstellung diffuser Wahrnehmungen eines seiner Person nicht sicheren Subjekts, sondern die wahrgenommenen Phänomene werden unterschieden nach dem Charakter einer ontologischen Markierung. Einzelne wenige Augenblicke des „Seins“ ... werden von unendlich vielen banalen Zuständen darin unterschieden, dass sie jene Momente von gewöhnlicher physischer Realität ... transzendieren.“

Dieses profitiert von der eminenten Ausdrucksqualität des Schiffs als *pro toto* und seines symbolischen Umfeldes. Die kindliche Szenerie am Weserufer ist eines der in *Abschied von den Eltern* existentiellsten Momente, in denen das Kind zu einer Intensitätserfahrung gelangt⁸⁶.

Die poetologische Ausdrucksqualität dieses scheinbar beiläufigen Augenblicks als konnotiertes Lebenszeichen bleibt nachweisbar in Weiss' *Oeuvre* konserviert.

Die in Bremen gestiftete Wahrnehmungsinitiation anhand eines nautischen Gegenstandes, wie er in der Manier eines Henri Rousseau⁸⁷ überliefert ist, wird in *Abschied von den Eltern* bereits chiffriert, bevor er später in der *Ästhetik des Widerstands* als *Dejá-vu* und als ontologischer Augenblick an der Seine in Paris wieder aufgenommen ist⁸⁸. Der Protagonist dort, der zweifellos charismatische Anteile des konstruierten und erinnerten Kindes aus der autobiographischen Erzählung in sich trägt, entdeckt sinnbildlich den vorbeiziehenden Kahn aus Bremen, der bereits damals das Dasein vergewissert hatte.

Die im Wind wehenden Wimpel aus den Kindertagen an der Weser und die allgegenwärtigen Partikulierschiffe mit ihrer Fracht und ihrer Besatzung reichen dem Ich an den befestigten Ufern der Seine, „da genaueste Orientierung in der äußeren Realität benötigt wurde“ (ÄdW, II, S. 19), zum sichernden Merkmal mit einer identifikatorischen Aussagekraft. Demissioniert und ohne faktische Aufenthaltsberechtigung in der von außen bedrohten Weltstadt Paris⁸⁹ wird dem Ich der *Ästhetik des Widerstands* die Flucht in die *terra incognita* zur probaten Rettung:

„Gleichzeitig aber zog es mich zu dem von Sphingen bewachten Parktor hinter der Brücke, eine ungeheure Wißbegier stieg in mir auf, ich stützte mich auf die steinerne Brüstung, Schleppkähne, mit den Wimpeln bunter Wäschestücke, zogen unter mir hin, ich wünschte mich, heute, da genaueste Orientierung in der äußern Realität benötigt wurde, hinüber zu den Pappeln an der hohen Uferfeste, zum Arsenal der Bilder.“ (ÄdW, II, S.19)

Die eigene Innerlichkeit, die selbst stets bedroht ist von den Außenwirkungen, ist aber vornehmlich konstituiert aus den frühen Merkmalen der Kindheit. Deshalb kehren die Schriftsteller zu ihr zurück, und schon deshalb erfährt Peter Weiss' Protagonist an der Seine diesen auserlesenen Moment der Rückerinnerung.

Ausgehend von der fragilen Bewusstseinslage des Ich in Weiss' Schlussroman ist das nautische Moment in seiner stabilisierenden Vergegenwärtigung durchaus positiv kodiert. Die Untersuchung vor allem der frühen Prosatexte offenbart indes, dass Weiss mit der Kodifi-

⁸⁶ Vgl. Karl Heinz Götze: Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche, a.a.O., S. 176: „Es geht dabei nicht nur um die Tatsache, dass erste Eindrücke als besonders intensiv erfahren werden, sondern um frühkindliche Wahrnehmungsbedingungen überhaupt.“

⁸⁷ Vgl. Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, a.a.O., S. 28

⁸⁸ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstand“, a.a.O., S. 59, Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, St. Ingbert, 1991, S. 85; Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit, a.a.O., S. 80

⁸⁹ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Bonn, 1990, S. 79

zierung insbesondere der nautisch-maritimen Embleme überaus ambivalent verfährt. In der Kindheitsszenerie am Bremer Flussufer ist diese Bewertung zunächst innerhalb der Registratur von Wahrnehmungsgehalten unentschieden. Alarmierendes Zeichen auf dem Kahn ist allein das Hundegebell, das als auditives Merkmal das Ich erreicht. An einer idyllisch-harmonischen Erfassung seiner Umwelt ohnehin nicht interessiert, verwahrt sich der Protagonist in *Abschied von den Eltern* gegen jegliche positivistische Attitüde. Insofern kommt der plötzlichen Erscheinung des befremdlichen Schokoladengeschmacks eine verändernde, also qualitative Bedeutung zu, die das nautische Bild disharmonisiert und die Unentschiedenheit der Kodierung in eine negative treibt.

In der dramatischen Zuspitzung der *Ästhetik des Widerstands*, in der diese originelle Kahn-episode aus der literarischen Kindheitsreflexion wieder aufgenommen wird, ist die Kodierung der überaus bildhaften nautischen Szenerie positiv; auch wenn das Partikulierschiff und seine evokative Wirkung innerhalb der komplexen Satzstruktur und ihrer Konstruktionsleistung zu verschwinden droht.

Weiss' literarische Ambition steht an dieser Stelle zweifelsfrei im Zenit und - wie die Untersuchung des Géricaultblocks zeigen wird - erfordert ein Höchstmaß an Konzentration, nicht zuletzt um die synchronisierten Schauplätze nachzuvollziehen, die dort gleichzeitig besichtigt werden.

Das kleine visuelle Merkzeichen des entlanggleitenden Flussschiffes, das in der motivlichen Überladung des Satzes und seiner parataktischen Struktur beinahe überlesen werden kann, dient aber dem Ich in seinem kontemplativen Nachvollzug nachweisbar als ein Impuls, sich nunmehr handelnd zu präsentieren. Und das heißt, dem „Arsenal der Bilder“ (ÄdW, II, S.19) entgegenzuschreiten und Géricaults *Floß der Medusa* endlich in Augenschein zu nehmen. Das in Bremen gestiftete Kahnbild in der Flusslandschaft, von dessen poetisch-virulenter Ausstrahlung und metaphorischer Qualität Peter Weiss ehemals überzeugt ist, taucht also aus dem reichen Bilderkosmos und dem ureigenen Motiv-Reservoir des Autors wieder auf⁹⁰.

2.4 *Traktat von der ausgestorbenen Welt*. Nautisches Zeichen als pars pro toto des Untergangs

2.4.1 Apokalyptische Urszenen: Gestrandetheit und Narrenschiff

Bereits die frühesten Schriften von Peter Weiss, die bis auf das *Traktat von der ausgestorbenen Welt*⁹¹ bislang unveröffentlicht geblieben sind, „...seine in den Jahren vor 1936 bis zum

⁹⁰ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen, 1988, S. 69: „Wie der Text beginnt, so endet er auch – der Ich-Erzähler verläßt das Land der Besiegten im imaginären Flug ... Diese Formulierung spricht nur noch einmal aus, was die Dramaturgie des Textes ohnehin bereits klargemacht hat: dass der Fallschirmspringer nichts weiter ist als die symbolische Inkarnation des literarischen Prinzips, dem die Gesamtkonstruktion folgt, der surrealistischen Vermischung von Traum und Realität.“

⁹¹ Peter Ulrich Weiss: *Traktat von der ausgestorbenen Welt*. In: Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen. Collagen. Filme, Museum Bochum, o. J., S. 51-61

Ende der dreißiger Jahre entstandenen Erzählungen, Poesien, Traktate, Aufzeichnungen“⁹², entbehren nicht eines nautisch-maritimen Bezugs: Inseln, Meer und Strand, als imaginierte Landschaftsbilder, unterschiedliche Bootstypen und Schiffe kommen darin vor. Das gilt für *Skruwe. Aus Aufzeichnungen und Erinnerungen*⁹³, *Die Insel. Eine Art Flugschrift. Vor Augen geführt durch Skruwe* oder *Die kleine Geschichte von fünf Seeräubern und einem Mädchen*. Im *Traktat von der ausgestorbenen Welt* taucht *prima volta* die Figur des Schiffbrüchigen in einer menschenleeren, apokalyptisch anmutenden Szenerie auf:

„Jetzt wurde mir erst meine Lage klar. Ich war auf ein mir völlig fremdes Gebiet verschlagen worden und konnte mich trotz aller Anstrengung nicht mehr entsinnen, von wo ich aufgebrochen war.“ (*Traktat*, S. 62)

Auch wenn die Erzählung nicht explizit vom Schiffbruch als Verursachung der insularen Ausgangslage des Ich-Erzählers spricht, so ist sein vorgeführter Status einem Schiffbrüchigen ähnlich:

„Ich erwachte am nächsten Morgen sehr zeitig, frierend und mit schmerzenden Gliedern. Ich hatte großen Hunger, fand aber nichts Essbares vor.“ (*Traktat*, S. 52)

Erst das defätistische Schlussbild eines Narrenschiffes, das als eine Art *Fata Morgana* vorbeifährt, führt dem Ich seine isolierte Situation vor Augen. Sein eigenes Boot, mit dem er sich noch fortbewegen könnte, ist durch den inzwischen aufkommenden Nebel nicht mehr auffindbar. Der plötzliche Wetterumschwung zeigt, dass es sogar abgetrieben ist.

In dem frühen erzählerischen Entwurf hat Weiss die Situation des *Schiffbrüchigen in statu nascendi* formuliert und alle relevanten Vorstellungsgehalte der späteren surrealistischen Texte *Von Insel zu Insel*, *Der Fremde* oder *Das Duell* erstmalig und in einer genuinen Form erprobt. Erkennbar sind die Ur-Fassungen von bestimmten Topoi oder Wahrnehmungsgegenständen, die im weiteren Verlauf der ästhetischen Genese heranreifen und reflexiver gestaltet werden. Selbst in der *Ästhetik des Widerstands* sind die im *Traktat von der ausgestorbenen Welt* literarisch entworfenen Prototypen noch verifizierbar; die Grundstruktur eines isolierten Ich, das aufbricht, um seine Umgebung zu erkunden und sein Alleinsein zu überwinden, zeichnet noch den Protagonisten in der Pariser Stadtlandschaft aus. In der Konfrontation der Ich-Figur mit dem Narrenschiff in Weiss' frühem Prosaentwurf sind vor allem die nautisch-maritimen Vorstellungsgehalte aus dem Géricaultblock enthalten:

„Es wurde ein heißer Nachsommertag, nackt legte ich mich auf den Sand, mitten auf die schattenlose, unter der grellen Sonne gleißende Insel. Gegen Mittag fuhr ein buntes Schiff in

⁹² Vgl. Heinrich Vormweg: Der Schriftsteller als junger Künstler. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schütte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., 1991, S. 25; Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 443: „Als ich, nach dem Tode meiner Eltern mit dem kontinuierlichen Schreiben begann, waren die Resultate aus einem Vierteljahrhundert künstlerischer Arbeit bereits vorhanden, Bilder, Zeichnungen, Manuskripte, Filme, ... doch indem sie kaum jemanden mehr als mir selbst bekannt waren, verblieben sie wie ein aufgespeichertes Material von Träumen, Halluzinationen, inneren Monologen, sie hatten nie Konkretion annehmen können, ich hatte mich in ihnen nie zeigen, manifestieren können, und so blieben sie, mit wenigen Ausnahmen eigentlich bis heute, in Mappen, Kästen, Schränken verschlossen.“

⁹³ Die erwähnten Prosastücke stehen in der Berliner Akademie der Künste zur Verfügung.

der Ferne rings um die Insel, es war festlich beflaggt, Musik und Stimmen. Lachen von Menschen wehte abgerissen zu mir hinüber; ich stand unbeweglich und gelähmt und drehte mich langsam, dem Schiff mit den Augen folgend, um mich im Kreise. Dann, erst als es schon wieder heckwärts zu mir lag und sich entfernte, hob ich die Arme, rief, und schwenkte mein Hemd durch die Luft, bis es zerfetzt war. Das geschmückte Schiff aber ward kleiner und kleiner, blendend lag die Sonne auf seinen weißen Segeln. Die fröhliche Musik verhallte, eine helle Frauenstimme, ein klingendes Lachen, hob sich noch empor, schon sehr fern und ein wenig taumelnd. Dann verging's. Es wurde wieder still.“ (*Traktat*, S. 61)

Der junge Peter Weiss hat hier bereits eine Vorstellung entwickelt, die in der literarisierten Schiffbruchsituation auf dem *Floß der Medusa* zum Tragen kommt. Das sich entfernende Schiff und die verzweifelt mit dem Hemd winkende Ich-Figur, die auf sich aufmerksamen macht und nach Rettung trachtet, sind in ihrer originären Struktur in dem Moment der Umschlägigkeit gegenwärtig, als sich am Horizont die Brigg „Argus“ in Form eines kleinen Punktes abzeichnet, „... die Rettung war so entlegen, daß es schien, als müsse sie erst erdacht werden.“ (ÄdW, I, S. 345) Die Flößlinge bäumen sich ein letztes Mal auf, um sich so als Gruppe bemerkbar zu machen, allen voran der Farbige, der gegen die Kraft des Windes mit seinem Tuch winkt:

„Die Überlebenden auf dem Floß streckten sich in einer gemeinsamen Bewegung empor, von den Toten im Vordergrund weg, mehr und mehr sich aufrichtend, bis zum dunkelhäutigen Rücken des Hochgehobnen, dem der Wind das Tuch in der winkenden Hand zur Seite riß ... von links unten dehnte sich die Gruppe, in ihrer erregten, ineinandergreifenden Gestik, nach rechts oben aus, zielend auf den winzigen Mast, der gleich von einer heranrollenden Welle verdeckt werden würde ...“ (ÄdW, I, S. 344)

2.5 *Die Besiegten* und die Nachkriegs-Kinderstadt

2.5.1 Zerstörter Kahn als Emblem der gescheiterten Zivilisation

In *Die Besiegten*, ein zunächst in schwedischer Sprache verfasster Text, in dem Weiss die für ihn charakteristische Täter-Opfer-Perspektive entwickelt, kehrt eine ebenfalls orientierungslose Ich-Figur in eine von Bomben zerstörte Stadt zurück: „... die Stadt, die du von früher kennst“, ist identifizierbar als Bremen. In einem Synchronisationsverfahren werden die beiden zeitlichen Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart verbunden und zunächst aus der Perspektive eines imaginierten Fallschirmfluges geschildert⁹⁴. Dann aber begibt sich das literarische Ich, ähnlich der Achterbahnszene aus *Abschied von den Eltern*, in die Urbanität und wechselt die zuvor betriebene Allschau mit dem Blick ins Innere der Stadt⁹⁵. Das

⁹⁴ Vgl. Juliane Kuhn: „Wir setzen unser Exil fort“. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, St. Ingbert, 1995, S. 215: „Mit einem Flugzeug und als „Fallschirmspringer“ hat sich der Erzähler der Stadt seiner Kindheit genähert, und mit einem Flugzeug verläßt er die zur Insel werdende Stadt. Innerhalb dieses Erzählrahmens findet eine Art von Rollenspiel statt: Der Ich-Erzähler versetzt sich in die Situation der Besiegten und in die der Sieger.“ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 15

⁹⁵ Vgl. zum Phantasmagorischen der durch die Kriegsbomben zerstörten Stadt und zur besonderen Wahrnehmungserweiterung des Ich-Erzählers, für den die Trümmerlandschaft der Metropole (Köln) eine gänzlich neue Perspektive schafft und sogar zum *Faszinosum* gerät: Karl Heinz Bohrer: Die fliegende Festung. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (55), Nr. 663, Juli 2004, S. 609: „Die Trümmer der Stadt reihten sich vor ihm aneinander, welchen Weg er auch einschlug. Er dachte sie sich weg. Überhaupt brachte

desorientierte Ich, das sich ähnlich heimatlos wie der Protagonist in der *Ästhetik des Widerstands* durch Paris bewegt, trifft auf ein nautisches Zeichen. Dieses vermittelt keinerlei positiven Impuls. Im Gegenteil: Das Ich ist dem wieder erkannten Wahrnehmungsgegenstand in seiner negativen Kodierung ausgeliefert und deutet es als Zeichen seiner eigenen Heimatlosigkeit sowie als *pars pro toto* einer vor ihm liegenden Apokalypse. In *Die Besiegten* dringt der Protagonist aus dem Luftraum kommend, aber nicht minder schiffbrüchig als die Ich-Figur im *Traktat aus der ausgestorbenen Welt*, in die ruinierte apokalyptische Stadt:

„Die Vernunft sagt dir, daß diese holprige, von Explosionen zerschossene und verstümmelte Straße der Straße entspricht, die du meinst: einer vornehmen und reichen Geschäftsstraße, die zum See hinunterführt, wo Dein Hotel liegt. Du gehst wie im Traum: du kennst und fühlst den Sinn, auch wo das Bild trägt. Bis du zum See kommst, den du wiedererkenntst. Aber gekenterte und halbgesunkene Schiffe liegen wie ruhige Inseln im Wasser, bewachsen mit kahlen Mastbäumen. Noch immer steht ein Schild am Kai und lädt zur Ruderfahrt ein, das Wrack des Motorbootes liegt daneben. Laß uns das Wrack zu Wasser lassen, laß uns hinausgleiten auf den See, mit Musik und flatternden Wimpeln! Du stehst am Kai und schaust hinaus über die Stadt. Erst jetzt, angesichts der vollkommen fremden Silhouette, angesichts der zerklüfteten, verworrenen Steinlandschaft, aus der Turmreste und Mauern sich wie Klippen erheben, beginnst du an deinen Hotel zu zweifeln, nicht einmal deine Heimatlosigkeit ist mehr eine Sicherheit.“ (*Die Besiegten*, S.15/16)

Die Landschaft, die Peter Weiss hier inszeniert, ist geprägt von gewaltsamen anthropogenen Einflüssen⁹⁶ und ist darüber hinaus als eine künstlich angelegte (Kai) plausibilisiert. Die besondere literarische Relevanz dieser collagenartigen Episode liegt darin, dass der Autor die zerstörten kulturellen Zeichen (Boote, Stadtkörper) in allegorische Naturzeichen transformiert, dabei aber im Kontext einer nautisch-maritimen Emblematisierung bleibt. Werden die im See versunkenen Boote⁹⁷ mit ihren herausragenden Masten paradoxerweise in der Betrachtung des Ich noch positiv kodiert, also als „ruhige Inseln im Wasser“ gedeutet, so ist dieses illusorische Verfahren, angesichts der sich darstellenden zerstörten Stadtlandschaft, verunmöglicht. Die Evokation der entstellten Stadtsilhouette als „zerklüftete() ... Klippen“,

das Zerstörte ihn zum Traumen. Solange die Trümmer die große Stadt ausfüllten, solange konnte man sich etwas anderes vorstellen ... Die Trümmer bildeten gewaltige Gebirge. Endlos an dieser Stelle, so dass der Blick sich hinzog, begrenzt an einer anderen Stelle, so daß der Blick festsaß. Den Jungen zogen die Trümmer an. Man sprach von Trümmerlandschaft. Aber das sah der Junge nicht.“

⁹⁶ Vgl. Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten. Zur Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, a.a.O., S. 2: „Landschaft ist uns nicht einfach naturwüchsig vorgegeben, sie ist vielmehr gemacht, entstanden, sie ist das Produkt eines historischen Prozesses.“

⁹⁷ Vgl. die erstmalig im Peter Weiss Jahrbuch veröffentlichten Prosastücke, in denen die Nachkriegssituation des zerstörten Berlin thematisiert wird. Auch hier greift der Autor den Topos des Schiffbruchs auf. Peter Weiss: *Vier Reportagen aus Deutschland 1947*. In: PWJb8, S. 9: „Was vermag das edelste Gedicht auszurichten gegen die Gedichte der Globalstrategie, welche in den Zeitungen zu lesen sind: künstliche radioaktive Wolken und Bakterienbomben, Flugzeuge, die Hyperatombomben in irgendwelche Teile der Welt tragen. Was hier getan wird, gleicht dem Zusammensuchen von Gepäck auf einem sinkenden Schiff, alle rennen gehetzt umher und retten, was zu retten ist.“, bzw. auf die Situation des Nachkriegstheaters und der Kunst allgemein bezogen: „... sei es auf den tristen, mittelmäßigen Theatern, wo für ein Schattenpublikum Schattenspiele gegeben werden, oder sei es, daß sie sich an einer künstlichen Idee ohne tragende Kraft festklammern, dass es ein Spiel ist für eine dünne überlebende Elite, ein Spiel auf jenem Schiff, das nun gestrandet ist: kahl und unfruchtbar breitet sich die einsame Insel aus, die Menschen spielen ihre Erinnerungen, sie versuchen das letzte, was sie von den menschlichen Traditionen wissen, zu bewahren.“

wie sie sich vom Ufer des entfernten Sees aus erkennen lässt, ist negativ als *locus terribilis*⁹⁸ geprägt.

Das Bild profitiert von den überzeugenden Merkmalen des unwirtlichen Küstentypus' und überträgt dessen phänotypische Eigenschaften auf die von Bomben zerstörte Stadtlandschaft.

Die Charakterisierung der zerklüfteten Stadt als klippenartige „Steinlandschaft“ amalgamiert beide an sich heterogenen Bereiche (Stadt=Kulturraum, Klippen=Naturraum) zu einem verstörenden Imaginationsbereich. Der infantile Wahrnehmungsgegenstand des Ruderbootes mit den pittoresken Verzierungen ist nicht wiederherstellbar. Die Reminiszenz an die Kinderzeit, wie sie in der idyllisch geprägten Umgebung des Bootssteiges und der implizierten Ausgelassenheit und Heiterkeit von Ausflugsbooten vorliegt, verstärkt die Desillusionierung der Szene. Der selbstreferentielle Impuls, das zerstörte Boot fahrbar zu machen und es mit „Musik und flatternden Wimpeln“ auszustatten, enthält hier zudem karnevaleske Züge, wie sie in der Allegorie des Narrenschiffs vorkommen.

Peter Weiss hat den überaus widersprüchlichen und allegorischen Gehalt der Boots-Szene seinem Text *Die Besiegten* vorangestellt: Er prägt die Wiederbegegnung mit Bremen: „Die Stadt war mir fremd und trotzdem war es meine Heimatstadt.“ (*Die Besiegten*, S. 26) Nicht nur die Annäherung an Bremen⁹⁹ verläuft dabei problematisch. Kennzeichnend ist vielmehr die unmittelbare Nachkriegssituation der Kinderstadt, in der das Ich seiner eigenen Problematik eingedenk wird. Heimatlos und nicht auf Seiten der Täter, ist das Ich dennoch in Schuld verstrickt und realisiert seine grundsätzliche Haltung zur Mitläuferschaft innerhalb eines Systems, das gleichzeitig mit der Stadt in Trümmern liegt.

Der in der Prosa formulierte universale Befund¹⁰⁰, dass der Mensch in seinem humanitären Bemühen hier gleichermaßen besiegt ist, ist in der Vorstellung der „gekenterte(n) und halbversunkenen(n) Schiffe“ und seiner signifikanten metaphorischen Qualität präfiguriert. Die untersuchte semantische Ambivalenz dieses Bildes, aber auch der absurde Wunsch der Ich-

⁹⁸ Garber sieht in seiner Definition des *locus terribilis* die Motivation für den Aufenthalt dort als eine mögliche „Flucht vor der Gesellschaft“, eine „Abkehr von der Welt“. Vgl. Klaus Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, a.a.O., S. 265. Diese Interpretation lässt nicht nur der Prosatext von Weiss selbst zu, in der ausdrücklich die Heimatlosigkeit als Bedingung anerkannt wird, einer faschistischen Verstrickung entkommen zu sein. Sie ist aber gleichzeitig die unabdingbare Voraussetzung für die weitreichende Anamnese von Schuld und Niederlage, wie sie poetisch in *Die Besiegten* betrieben ist.

⁹⁹ Einige Interpreten sehen in *Die Besiegten* die Stadtlandschaft Berlins gespiegelt. Die „Sieben Reportagen aus Deutschland für *Stockholm Tidningen*“, die Peter Weiss im Anschluss an *Die Besiegten* schreibt, beziehen sich in der Tat auf Berlin. Die assoziative Prosa hingegen präsentiert eher indifferente topographische Details und lässt sich durch die Bezeichnung der „Kinderstadt“ eher mit Bremen identifizieren. Vgl.: Silvia Kienberger Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, Opladen, 1994, S. 253: „In den Besiegten arbeitet Weiss stärker mit den Mitteln der Fiktion als in den zuvor geschriebenen Texten. So kommt der Ich-Erzähler mit einem Fallschirm in das zerstörte Berlin, und fliegend verläßt er es auch. Sowohl am Beginn als auch am Ende der Prosagedichte ist seine Identität stabil. Die Sicherheit gründet anfangs in einer Freiheit, die in der Ungebundenheit von historischem Denken gefunden werden konnte und aus nationaler Unzugehörigkeit erwuchs. Sie stößt angesichts der Kriegszerstörung auf Grenzen ...“

¹⁰⁰ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 37: „weg vom Spezialisierten zum Universalen“

Figur, ein gekentertes Wrack zu Wasser zu lassen, vergegenwärtigt die verunsicherte Disposition¹⁰¹, die sein Autor in diesem Text aufbewahrt hat.

Das Frühwerk, wie eine genaue Untersuchung vor allem der beiden Texte *Von Insel zu Insel* und *Das Duell* zeigen wird, profitiert in besonderem Maße von der unterschiedlichen Kodierung solcherart nautischer Embleme¹⁰². Dort sind sie - anders als im vorliegenden Beispiel - eindeutig psychoanalytisch fundiert und in einer surrealistischen Collagetechnik inszeniert.

2.6 Literarische Partikel. *Notizbücher*. Nautisches Emblem und Elternimago

In den *Notizbüchern* von Peter Weiss ist das Bild vom unvermittelt auftauchenden Ruderboot, das in *Die Besiegten* als Vorstellungsgehalt eingelassen ist, nachzuvollziehen. Gerade mit Blick auf die beiden groß angelegten nautischen *Tableaus* in der *Ästhetik des Widerstands* können die Notate aus den parallel geführten Arbeitsbüchern hermeneutisch herangezogen werden, um die ästhetische Wertigkeit, die künstlerische Herangehensweise (Genese) und das brillante schriftstellerische Konstruktionsvermögen nachzuweisen.

Die *Notizbücher* entwickeln stellenweise mikrokosmische Prosaentwürfe, die an ihrem eigenständigen ästhetischen Wert keinen Zweifel aufkommen lassen. Das Ruderboot, wie es *Die Besiegten* als allegorisches Zeichen versteht, taucht in den *Notizbüchern* an drei scheinbar marginalen Stellen auf. Das Auffällige daran ist die Verknüpfung des nautischen Emblems als ein topologisches Zeichen des Unbewussten. Das Boot erscheint im Zusammenhang mit einer verstörenden Elternimagination. Der erste Eintrag lautet: „die Eltern im Ruderboot, furchtbar lachend“¹⁰³, dann heißt es verkürzend: „Wasser - Eltern im Ruderboot -“,¹⁰⁴. Schließlich greift Peter Weiss diesen offenbar nächtlichen Traumimpuls ein drittes Mal wieder auf, womit gleichzeitig die Hartnäckigkeit und Relevanz dieses visuellen Wiederholungszeichens untermauert wird: „O meine Eltern dort im Ruderboot wie lacht ihr so schrecklich“¹⁰⁵.

Ein bezeichnendes Merkmal der Kahnszene in *Abschied von den Eltern* über das gekenterte Ausflugsboot in *Die Besiegten* bis hin zu den Einträgen in den *Notizbüchern* ist die gleichermaßen konsequente Desillusionierung des gewählten Sprachbildes. In allen drei Texten werden heterogene Vorstellungsgehalte so zusammengefügt, dass eine widersprüchliche¹⁰⁶ Evidenz die Folge ist und ins Schreckliche mündet¹⁰⁷.

¹⁰¹ Vgl. Peter Weiss: *Die Besiegten*, a.a.O., S. 45: „Ich verstehe nicht, warum ich immer Kopfschmerzen bekommen muß, wenn ich anfangen soll, mich zu konzentrieren.“

¹⁰² Vgl. die „Entdeckung der poetischen Welt des Gunnar Ekelöfs“, wie sie sich mit Blick auf die nautisch-maritimen Embleme in Peter Weiss' Frühwerk abzeichnet. Diese und andere aufschlussreiche Spuren zum skandinavischen Einfluss auf Peter Weiss finden sich in der klugen Arbeit von Annie Bourguignon: *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden*, St. Ingbert, 1997

¹⁰³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971., a.a.O., S.44

¹⁰⁴ ebd., S. 73

¹⁰⁵ ebd., S. 124

¹⁰⁶ ebd. S. 167: „alles in ständigen Gegensätzen darstellen“

¹⁰⁷ ebd., S. 123: „Trieb, sich mit dem SCHRECKLICHEN auseinanderzusetzen“

Der halluzinogene Charakter der Bootepisode als Auftakt zu Weiss' literarischem Rekonstruktionsversuch der zerbombten Heimatstadt und die in den *Notizbüchern* beglaubigte Verankerung als wiederkehrender Traumgehalt offenbart darüber hinaus die Tiefenstruktur der Sprachbilder selbst, wie sie sich als Spuren im Gesamtwerk wieder finden lassen und dem ostentativen Bekenntnis seines Autors folgen: „von vielen meiner Arbeiten, vielleicht von allen, könnte ich sagen, sie stammen schon aus der Kinderzeit -“¹⁰⁸.

Mit dieser Aussage und der nachgerückten Betonung auf „alle()“ schreibt Peter Weiss unverkennbar den Ursprung seiner dichterischen Kapazitäten fest. Er liegt in den kindlichen Wahrnehmungsgegenständen fundiert. Das Prosajournal *Rekonvaleszenz* hat diese Einsicht in die eigenen ästhetischen Möglichkeiten formuliert¹⁰⁹. Gezeigt werden konnte, dass der Bremer Partikulierkahn mit seinen flatternden Wäschestücken als Rückgriff auf das Kindheitsrepertoire in Weiss' *Ästhetik des Widerstands* narrativ implementiert und erhalten geblieben ist. Das pittoreske Ausflugsboot¹¹⁰ wie es sich der geographischen Lage und Kulisse Bremens mit seinen zahlreichen Wasserläufen, Kieselseen und mäandrierenden Seitenarmen der Weser verdankt und im Wahrnehmungshaushalt des Kindes stets allgegenwärtig war, wird in *Die Besiegten* als Widerbegegnung mit der zerstörten Heimatstadt aufgesucht¹¹¹.

Als metaphorisch konnotierter Gegenstand wird er überdies für die Intention des Textes nutzbar gemacht. Die motivliche Kombinatorik, wie sie in der *Imago* von den schrecklich oder fruchtbar lachenden Eltern auf dem Ruderboot in den *Notizbüchern* auftaucht, ist ein wichtiger Topos, den Peter Weiss dort nicht von ungefähr mehrfach fixiert. Das Vorübergleiten des Bootes suggeriert den allegorischen und traditionellen Impetus der Kahnfahrt des Lebens, in diesem Fall des elterlichen Lebens. Diese Allegorie wird aber verzerrt durch das kataraktartige Lachen, das sich sogar bis zum Schrecklichen steigert. Das Bild erfährt damit einen ähnlich manischen Zug wie die Selbstinduktion des Ich in *Die Besiegten*, das gekenterte Boot flott zu machen und es mit Musik und Wimpeln auszustatten.

In der *Ästhetik des Widerstand* rekurriert Peter Weiss auf den affektiv-psychologischen Gehalt des nächtlichen Traums und setzt den Impact von nautischem Gegenstand und Elternimago in der Schilderung der künstlerischen Obsessionen Géricaults um¹¹². Das hier

¹⁰⁸ ebd., S. 191

¹⁰⁹ Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss, a.a.O., S. 160: „Die Welt der Schreckensbilder und damit die Abgründe des Miß- und Ungestalteten, des Beziehungs- und Formlosen, des traumatischen Leids kehrt im letzten Roman des Peter Weiss wieder; hier allerdings anders als früher immer wieder bezogen auf die Möglichkeit der politischen Auflösung und entfaltet aus historischen statt ausschließlich symbolischem Material.“

¹¹⁰ Vgl. Peter Weiss: Das Gespräch der drei Gehenden, a.a.O., S. 41: „Wo ich die zweite Nacht verbrachte, weiß ich nicht, vielleicht schlief ich irgendwo auf der Treppe zu einer Anlegestelle, ich erinnere mich an das gelbe Wasser unter mir, an einen eisernen Ring, an den ich mich lehnte, an das Knattern vorbeifahrender Motorboote.“

¹¹¹ Vgl. Christine Ivanovic: Die Sprache der Bilder. Versuch einer Revision von Peter Weiss' „Der Schatten des Körpers des Kutschers“. In: PWJb8, a.a.O., S. 59: „Weiss' in den *Besiegten* reflektierte Beobachtungen sind konsequent drauf ausgerichtet, die Geschichte – das, was geschehen ist, das, was den Zusammenbruch der Kultur, die Barbarei, die Entwertung des Menschlichen bewirkt hat – in sich selbst als reales und als mögliches Erleben paradigmatisch durchzuspielen.“

¹¹² Vgl. ÄdW, II, S. 17: „Während einiger Wochen bemühte er sich darum, nicht die Gegenstände selbst wiederzugeben, sondern die Emotionen, die Traumvorstellungen, die beim Abtasten der Objekte entstanden.“

verbindende Element liegt in der Künstlerpersönlichkeit des französischen Malers und seinem gigantischen Marinebild *Das Floß der Medusa* vor. Unbestreitbar identifiziert sich Weiss mit dem obsessiven Kunstschaffen und dem rigorosen Rückzug, den Géricault annimmt. Dem großformatigen Schiffbruchbild entspricht Weiss dreibändiges Romanprojekt *Die Ästhetik des Widerstands*.

2.7 Nautik und Maritimes: Malerische Spuren in Peter Weiss' Werk

2.7.1 Infantiles Erfahrungswissen und frühe Affinität: Kinderzeichnungen

Gerade bezogen auf die bravouröse Exegese des Géricaultbildes wird eine Spurensuche unter Berücksichtigung der infantilen, also früh angelegten Wahrnehmungsimpulse ohne einen Blick auf den Maler Peter Weiss unvollständig sein.

Erhalten geblieben und veröffentlicht sind Kinderzeichnungen¹¹³ von Peter Weiss', die auf das Jahr 1924/25 datiert sind. Werden diese als künstlerischer Ausdruckswille des Kindes ernst genommen, seine nähere Umgebung und die Außenreize darzustellen¹¹⁴, so zeichnet sich darin eine erstaunliche Präferenz ab. Neben typischen Bildgehalten, die kriegerische Auseinandersetzungen von Indianerstämmen und Cowboys zeigen, überwiegen nautisch-maritime Szenerien, die genauer zu betrachten sind. Die Kinderzeichnungen offenbaren nicht nur die früh angelegte malerische Begabung, wie sie in Weiss' arrivierten Collagen und den Bildern vorliegt, sondern sie stehen für die Grundlage seiner künstlerischen Vorstellungsgehalte¹¹⁵. Späterhin werden diese sich zugunsten der Sprache ausrichten, aber der basalen Anstiftung und ihrer noch weitergehend unverstellten Motivation von einst - „Peter Weiss Bremen Horn MARKUS-Allee 45“¹¹⁶ - treu bleiben: „Die vielen verschiedenen

Er kniete auf dem Boden, über dem Zeichenpapier, hinter verriegelter Tür, völlig allein mit seinen Geheimnissen, ein paar Tage aß und trank er nicht, kroch umher auf den Bohlen, umgeben von Halluzinationen, es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war, ein gewaltiges Verlangen nach ihrer Nähe überkam ihn, er tastete ihren Züge nach ...“

¹¹³ Vgl. Der Maler Peter Weiss. Bilder Zeichnungen. Collagen. Filme, a.a.O., S. 96/97

¹¹⁴ Vgl. Helga John-Winde: Kriterien zur Bewertung von Kinderzeichnungen. Empirisch-pädagogische Längsschnittuntersuchung zur Entwicklung der Kinderzeichnung vom 1. bis zum 4. Schuljahr unter Berücksichtigung des sozio-ökonomischen Status. Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bonn, 1981, S. 29: „Vertrautheit mit dem Gegenstand ist ... in Kinderzeichnungen ein Indiz für die Reichhaltigkeit an Details. Vage Vorstellungen lassen sich weder begrifflich fassen, noch bildlich mitteilen. Kinder zeichnen in der darstellenden Phase vorwiegend Gegenstände, seltener Empfindungen oder Ausdruckswerte ... Vor Zeichenbeginn entwickeln die Kinder eine Vorstellung von dem, was sie zeichnen wollen (Begriff). Notwendigerweise entzündeten sich diese Vorstellungen an bekannten Objekten und Begriffen. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Zeichnung eines Gegenstandes in hohem Maße auch die Kenntnisse und Interessen an dem Objekt wiedergeben.“

¹¹⁵ Vgl. Otto Rank: Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie, a.a.O., S. 65: „Die Entladung der Affekte in dieser Form ... sowie die peinliche und übergroße Sorgfalt, die der Künstler auf die Anordnung des Ganzen sowie auf manche unwichtige Einzelheiten verwendet, sind Verschiebungen der psychischen Intensität, deren sich der Vorlustmechanismus bedient. Die Vorstellungsinhalte haben Verschiebungen und Ersetzungen erfahren, während die Affekte unverrückt geblieben sind ...“

¹¹⁶ Vgl. Der Maler Peter Weiss, a.a.O., S. 96; So schreibt es der Knabe selbstbewusst und ein wenig unbeholfen mit der Schreibmaschine auf eine selbstgefertigte Visitenkarte.

Ausdrucksmittel mit denen ich versuche, Teile von mir zu erfassen und auszudeuten - auf einen Nenner zu bringen -“¹¹⁷.

In einer viergeteilten Bleistiftzeichnung findet sich eine bemerkenswerte und künstlerisch reife Bearbeitung von „Arbeiten in der Takelage“, so die Bildüberschrift des Kindes, das einen nautischen *Terminus Technicus* verwendet und über seine Sachkenntnis Auskunft gibt. Der Ausschnitt zeigt ein Geflecht an Quer- und Längsseilen, die mit einem Mast verbunden sind. In den so verbundenen Seilen sind vier Matrosen offenbar mit Ausbesserungsarbeiten beschäftigt. Das Kind hat in seiner Zeichnung diese taktilen Arbeitsabläufe mit einfachen, aber präzisen Mitteln umgesetzt und vier individuelle Arbeitsschritte dokumentiert, so dass eine Dynamik oder Lebendigkeit innerhalb der Takelage im Sinne eines „Seeing is Believing“¹¹⁸ glaubwürdig erscheint.

„Viermaster Parma“ nennt das Kind einen weiteren Ausschnitt aus dem Schiffsbau, der perspektivisch näher an den Mastbaum heranrückt und einige Details aus dem nautischen Umfeld hinzufügt: So ist eine Schiffsluke erkennbar, eine Leiter aus Tauen und möglicherweise eine Ölkanne sowie vermutlich zwei Rettungswesten. Schiffe, die offenbar in einer Kampfhandlung miteinander verstrickt sind und vor dem Untergang stehen, werden in „Bild No2“ und „Bild No1“ gegenübergestellt. Ein viermästiges Schiff ist in seiner Konstruktion von Unter- und Oberbau präzise wiedergegeben. Das Kind hat akribisch eine Reeling hinzugefügt und bei der Proportionierung der Masten und des Ausgucks sowie der Takelage seine Beobachtungsgabe und die genaue Kenntnis der Bewegungsabläufe an Bord eines Schiffes unter Beweis gestellt¹¹⁹. Die Kinderzeichnung ist nicht begrenzt auf einen Versuch einer möglichst naturgetreuen Darstellung des täglichen Wahrnehmungsgegenstandes: Vielmehr zeigt die malerische Umsetzung eine erweiterte Idee von Schiffen überhaupt: Diese sind nicht im Ruhezustand gezeichnet, sondern befinden sich in einer Aktion. Das Kind hat darin sein Wissen und sein Vorstellungsvermögen untergebracht, wie ein Schiff beschaffen ist, was alles mit einem Schiff passieren kann - und, dass es – wie seine Mannschaft – gefährdet ist¹²⁰.

¹¹⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 189

¹¹⁸ Rhoda Kellog: *Analyzing Children's Art*, Palo Alto/Calif., 1979, S. 7; Vgl. G.F. Hartlaub: *Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder*, Breslau, 1922, S. 15: „Das Kind ist naiver Monist; es kann sich nichts Geistiges, Unsinnliches vorstellen, es denkt gleichzeitig vollständig anthromorph, d.h. es beurteilt alle fremden Erscheinungen nach dem Maß der eigenen leiblichen Person. Es ist endlich, wie wir sehen, nicht selbständige Persönlichkeit in seinen Antrieben und Ideen, sondern gleichsam inspiriert von außen her, daher ohne eigentliche Wahl und Freiheit in dem, was ihm zufällt ... Wie ungeheuer menschlich und unerschöpflich, wach, lustvoll bei der Sache ist ein Kind in dem Aufnehmen, wie sprunghaft in dem bildhaft schöpferischen Benennen, d.h. Einordnen, wie zutreffend in dem Wiedererkennen der Welteindrücke ...“

¹¹⁹ Vgl. die Umsetzung dieser immanenten Ideen in: Peter Weiss: *Der Fremde*, a.a.O., S. 152: „Und im Hafen drängten sich Körper weit aus den engen Bullaugen der einlaufenden Schiffe, die nackte Haut glänzend vom Öl der Maschinen. Während in den Kabinen die zerknitterten Laken in große Säcke gestopft werden, senken sich schon Greifzangen tief in die schwangeren Laderäume und zur höchsten Höhe des Mastes steigt ein kleiner hellblauer Wimpel.“

¹²⁰ Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, a.a.O., S. 175: „Einmal lernte ein Kind, die Umwelt wiedererkennbar zu machen, indem jede Einzelheit sich messen und nennen ließ. Es lernte, sich von dem bezeichneten Gegenstand zum anderen zu bewegen, und so entstand eine sinnvolle Orientierung.“

Auf dem Schiff herrscht ein eiliges Treiben zum Schiffsbug hin. Die Wimpel der Masten zeigen in die gleiche Richtung. Konträr zu dieser vorgegebenen Richtung schlägt gerade ins untere Schiffsende backbords ein Torpedo ein, der die Außenwand des Schiffes lädiert. Bei dem anderen Schiff in „Bild No 2“ handelt es sich entweder um ein feindliches Schiff, das mit dieser Torpedierung in Zusammenhang steht, oder aber es ist das gleiche Schiff in einer späteren Phase. Offenbar sind die Matrosen darauf im Begriff, vom Schiff zu springen. Im Meer befinden sich bereits einige Schiffbrüchige. Auch ein Rettungsboot scheint gekentert zu sein, und im Hintergrund treibt ein größeres dunkles Gefährt auf dem Wasser: Es ist vorstellbar als ein Floß, auf dem sich bereits zwei Schiffbrüchige gerettet haben. Das Schiff ist zwar noch nicht in eine bedrohliche Querlage geraten, die gezeichneten Linien aus dem Schiffskörper deuten aber darauf, dass inzwischen ein Feuer ausgebrochen ist. Mannschaft und Schiff drohen zu sinken.

In diesen Zeichnungen sind zweifellos unverfälscht-archaische Grundaussagen zu sehen, die Weiss' Affinität nicht nur zum nautischen Gegenstand belegen, sondern insbesondere zum Topos des Schiffbruchs in seinem evokativen Schreckenspotential. Zweifellos liegt in der furibunden Darstellungsweise des Kindes bereits ein elementares Verständnis vor, das den Moment der Gefahr und des Schreckens realisiert und in einer kindlich-naiven Manier umsetzt.

Tauchen die nautischen Ausdruckszeichen kontinuierlich in Weiss' Vorstellungswelt und so auch in seinem *Oeuvre* auf, so bleibt überdies ein weiteres Motiv der Kinderzeichnungen konserviert. Es wird noch nachhaltig als kontemplativer und initiiender Perspektivenmoment des Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* auftauchen. Gemeint ist der als „Aussicht aus der Markusallee“ auftauchende Topos vom Fensterblick¹²¹. Das kindliche Auge hat in der Registratur dieses Wahrnehmungsgegenstandes nicht nur die Struktur und Eigenart des geteilten Fensters bedacht, sondern dahinter eine bizarre und für das Viertel typische Stadtlandschaft entworfen. Das maritime Detail der ausschwärmenden Möwen fehlt ebenso darin nicht. Gleisanlagen und Aufbauten im Hintergrund deuten auf einen

¹²¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer, a.a.O., S. 568: „Das Fenstermotiv bedeutet, das Gesehene in einen Ausschnitt zu fassen, es im Medium des gebändigten Blicks zu sehen.“ In dieser ästhetischen Verdichtung setzte Peter Weiss den Blick aus dem Fenster in der *Ästhetik des Widerstands* geradezu leitmotivisch um. Insbesondere im III. Band des Romans nimmt der Topos in seiner Bedeutung zu und umschließt einen imaginären Schreckensbezirk; das ist der Fall, als die erkrankte Mutter im schwedischen Exil aus dem Fester blickt: „In ihrem Wohnzimmer in dem alten Haus stand meine Mutter am Fenster und blickte hinüber zum Schulhof, wo sie ein Kind sah, das weder sprechen noch schreien konnte und an dem zwei Ratten festgebissen hingen.“ (ÄdW, III, S. 26) Der Ich-Erzähler übersetzt gewissermaßen die inneren Schreckensvisionen der Mutter, die den Kontakt zur Außenwelt verloren hat und sich in eine intrinsische Haltung zurückgezogen hat. In einem weiteren Beispiel verbindet der Protagonist zwei Handlungen miteinander: Den Asthma-anfall Hodanns und den gleichzeitigen Blick des Ich aus dem Fenster: „... allein in dem dschungelhaften Zimmer, spürte er, wie die Krankheit, die er vergessen hatte in der Nacht, wieder über ihn herfiel, er war dem Ersticken nah, wälzte sich zum Tisch, auf dem die Spritze lag, stieß sich die Nadel in den Schenkel, und ich sah durchs Fenster im dritten Stock über den Platz, auf dem die jungen Birken und Platanen vom Wind gezaust wurden ... bis zu den im Dunst verschwindenden Industrien an den südlichen Ufern der Mälarmündung.“ Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 55

Umschlagplatz, wie er etwa durch den Hafen markiert wird. Künstlerisch zaghaft umgesetzt ist hier *prima volta* eine biographische Konstante bei Peter Weiss¹²².

In *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* hat der Autor nachhaltig die Aussagekapazität und Semantik von Wort und Bild gegenübergestellt. In einem unverwechselbaren und urpersönlichen *Gestus* hat er darin ferner die poetologischen Themen der Sprachlosigkeit bis hin zum traumatischen Sprachverlust¹²³ entwickelt. Gerade deshalb ist in diesem Text das Kind erinnert, dessen haptische Wahrnehmung und dessen Spracherwerb, die Anstiftung zur späteren künstlerischen Entfaltung darstellen:

„Die Entdeckung des Vorhandenseins ist ein Ereignis. Die frühesten Bilder, die wir in uns tragen und die im Traum immer noch nachwirken, umreißen den Standort dieser Augenblicke. Sie haben ihre Schärfe bewahrt. Sie zeigen überdeutlich die Sandkörner eines Weges, die tiefgrünen Blätter eines Busches, die Steinblöcke und eisernen Ringe an einer Uferböschung, wo das Bewußtsein wachgerufen wurde, daß das, was hier geschah, mir selbst geschah.“¹²⁴

Der Bewusstsein stiftende Moment ist abermals mit der maritim geprägten Umgebung des Hafens, der Flusslandschaft sowie einer künstlichen Vorrichtung für das Anlegen der Schiffe und Boote konnotiert. Peter Weiss macht diese infantilen und prägenden Augenblicke der Selbstvergewisserung und der Raumorientierung in seinem Laokoontext stark¹²⁵.

Spuren dieser punktuellen Selbstvergewisserung, die auf die Kindheitserlebnisse und dort gestifteten Wahrnehmungserfahrungen zurückzuführen sind, durchziehen das gesamte Werk von Peter Weiss und tauchen vor allem in den avancierten Schilderungen von Häfen und Schiffsbewegungen in der *Ästhetik des Widerstands* wieder auf. Häufig sind es nur kurze, sekundenhafte Augenblicke¹²⁶, die sich auf die Basis der kindhaften Eindrücke berufen, wie es bereits in *Abschied von den Eltern* anhand der Weserszenerie deutlich wurde. *Fluchtpunkt*, der fortgesetzte autobiographische Roman einer künstlerischen Genese, feiert dieses grundlegende *Repertoire*. Und auch hier steht das nautisch-maritime Moment immer wieder im Vordergrund der künstlerischen Rechtfertigung:

„Die Figuren stehen zwischen den Stämmen wie beim Kinderspiel Bäumlein Bäumlein wechsele dich, und hinter dem Gebüsch ist ein kleines Boot zu erkennen, mit bunten Wimpeln am Mast, das Boot wirkt wie zur Ausfahrt gerüstet. Dir scheint, du habest in einer Umnachtung gearbeitet, doch dein Dasein ist in den Bildern festgehalten.“ (Fluchtpunkt, S. 24)

¹²² Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 9: „... wir zogen oft von Stadt zu Stadt um. Ich war zuhause in Hafengegenden ...“,

¹²³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 55: „... und schreibe in der Sprache, die ich als Kind lernte und als 17-jähriger verlor -“

¹²⁴ Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 170

¹²⁵ ebd., S. 175: „Einmal lernte das Kind, die Umwelt wiedererkennbar zu machen, indem jede Einzelheit sich messen und nennen ließ. Es lernte, sich von einem bezeichneten Gegenstand zum anderen zu bewegen, und so entstand eine sinnvolle Orientierung.“

¹²⁶ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S.44: „... ein andermal ist es ein offener Platz mit einer Menschenmenge oder ein Kai, an dem mich Schiffe ferner Länder erwarten.“

Der Befund ist dem in *Rekonvaleszenz* ähnlich: Möglichen künstlerischen Irrungen zum Trotz, kommt den grundlegenden Bildern, die sich auf das frühe Kind in Bremen¹²⁷ stützen können, in der Erfahrung von *Krisis* und Haltlosigkeit eine bestätigende und bestärkende Wirkung zu. Wie die Elternimago aus den *Notizbüchern* nahe legt, sind diese Vorstellungsinhalte nach wie vor präsent, als seien sie mit einem der „eisernen Ringe“ aus der Laokoonrede im Tiefenbewusstsein des Autors fest verankert und drohen so, dem Verlust, der poetologischen Erosion, Einhalt gebieten zu können. Wie sehr diese Selbstannahme gerechtfertigt ist, belegen nicht nur die nachweisbaren Spuren nautischer Provenienz in den frühen Prosaarbeiten von Peter Weiss, sondern die Überzeugungskraft, mit der sie in der *Ästhetik des Widerstands* entfaltet werden¹²⁸. Das mit Wimpeln ausgestattete Boot, wie es „zur Ausfahrt gerüstet“ eine künstlerische Station in *Fluchtpunkt* insinnuiert, bleibt wegen seiner metaphorischen Potenz noch im Schlussroman erhalten und spiegelt dem Ich im Topos der Kahnfahrt die „Idee des Dahinschwindens des Lebens ... (und) seiner Bootsbesatzung (als) die menschliche Ureinheit“¹²⁹. Im Finale des Romans ist dieser Gedanke in einem elegischen Sprachgestus formuliert:

„Gerade jetzt, da die Gruppe in solche Verlorenheit geraten war, mußten diejenigen, die den größten Überblick besaßen, so lange wie möglich erhalten bleiben ... viele noch würden fallen, ehe die Befreiung käme, und wenn es ihn jetzt ereilte, so wäre er nur einer von Tausenden, die in dieser Sekunde ihr Leben verloren ...“ (ÄdW, III, S. 187/188)

2.7.2 Malerische Entwicklung. Federzeichnung: Kahnfahrt als Sinnbild des Lebens

Eine „Kahnfahrt im Mondschein“ von 1937 ist die in Bild gebannte Umsetzung dieser Metapher der Lebensreise. In einer kleinen Federzeichnung hat Peter Weiss diesen tradierten Vorstellungsbereich festgehalten. Eine Menschengruppe aus vier Personen befindet sich dahingleitend auf einem Holzkahn. Gleichmäßig sind sie auf dem Boot verteilt, so dass es gerade auf dem ruhigen See liegt. Der Mond am Firmament reflektiert auf der leicht gekräuselten Wasseroberfläche, die nur durch die Ruder durchbrochen wird. Im Hintergrund die Silhouette einer Stadt, die die Komposition des Bildes nach hinten abschließt. Die Weite von Himmel und Wasser werden von der nächtlichen Stadtlandschaft absorbiert. Das Bild folgt einem auffällig harmonischen Aufbau. Die in der Mitte herausragenden Ruderer werden in der Verlängerung durch die überhöhten Türme der Stadt wieder aufge-

¹²⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 523/524: „Traum 19-20/11 - Todestraum ... eine Brücke - ein Gebäude - das Gericht - Treppen ... Anlagen wie auf meinem Bild bei Hermann in Zürich - frühe Landschaft - Weser - Bremen - Vorort - überschwemmte Wiesen - Flotte - dann Feldweg - muß durchs Wasser - wie durchkommen - da muß eine Landungsbrücke sein - da fährt ein Boot ab - wate durchs Wasser ... kein Entkommen mehr - Todessee - im Wasser - die Papiere in der Tasche - Waten - kein Entkommen - „

¹²⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 110: „In den Maschinensälen brannte das Licht zur Nacharbeit. Das Surren der Drehkolben und Triebriemen war auf dem abschüssigen Weg zu hören. Rechts hinterm Zaun lag das Gewirr der Buden und Schuppen, es roch nach feuchtem Holz, Dachpappe, Schimmel. Das Wasser war noch gefroren, Pfähle ragten aus dem Eis, halbzerfallne Booteshäuser, Magazine, schiefe Landungsstege reihten sich an der Uferfeste ... Am gegenüberliegenden Kai war eine mastenlose Brigg vertäut, ein Wohnschiff, doch ausgestorben, nur die schräge Flaggenstange am Heck wollte noch von Seefahrten berichten.“

¹²⁹ Vgl. Paul Köster: Wächters „Lebensschiff“ und Richters „Überfahrt am Schreckenstein“, a.a.O., S. 224

nommen. Selbst die am Bug und am Heck platzierten Figuren im Boot finden ihre topographische Entsprechung im Stadtensemble am Horizont. Die künstlerische Grundaussage dieser nächtlichen Ausflugsfahrt ist trotz des positiven Aspekts der Gemeinschaft im Bootsinneren eine elegische. Hervorgerufen wird diese durch die präfigurierte Aufladung des Mondscheins als romantisches Symbol¹³⁰ und durch den Charakter der Federzeichnung selbst, vor allem wegen ihrer dunklen Schraffuren.

1934 zeichnet Peter Weiss eine Illustration für sein Manuskript „Traum, Dämmerung und Nacht“¹³¹ mit deutlich einfacheren Mitteln. Zwischen einem mit Schilfrohr bewachsenen Ufer befindet sich ein einfacher Kahn. Mit der Spitze ist er bis an die Böschung herangezogen. Die Szenerie kommt ganz ohne Figuren aus. Der Himmel ist dunkel verhangen: Bewegung auf dem Wasser wird nur durch eine leichte Schraffur angedeutet. Das Bild wirkt ebenfalls durch seine nächtliche Gestimmtheit melancholisch. Der zurückgelassene Kahn ohne Ruderblätter wird so zum Sinnbild der Einsamkeit und Verlassenheit. In den Prosastücken von *In Insel von Insel* signalisieren die fehlenden Ruderblätter die desillusionierende Verfasstheit der Ich-Figur:

„Habe ich erst neue Ruder gefunden (die alten holte der Sturm), dann rudere ich hinüber. Bin ich erst wieder zu Kräften gekommen, dann rudere ich hinüber.“ (*Insel*, S. 9)

Im Gegensatz zum Sprachbild in *Fluchtpunkt*, wo das mit Wimpeln behangene kleine Boot am Ufersaum als zur „Ausfahrt gerüstet“ vorgestellt wurde und damit eher positiv kodiert war, vermittelt die bildnerische Umsetzung der Skizze im Umkreis einer Manuskriptillustration eine eher negative Aussage. Beide Skizzen indes sind als ernstzunehmende Entwürfe für den in Prosa verfassten und vielfach variierten Vorstellungsgehalt des Bootes, überhaupt des nautischen Gegenstandes, bedeutsam¹³².

2.7.3 Koinzidenz: Malerische und nautische Kompetenz: Genaue Verortung der Hafengegend. Ölbild *Dampfer am Kai*

Der nautische Topos formiert sich im malerischen Werk deutlicher in einer Ölzeichnung „Dampfer am Kai“ von 1938, einem insgesamt produktiven Jahr für den Maler Peter Weiss. In einer naiven, an Henri Rousseau angelehnten Manier, sind eine befestigte Uferpromenade und ein Ausflugsschiff dargestellt. Der Dampfer liegt im Hintergrund, während der Kai mit seinen einzelnen Bestandteilen im Zentrum der Betrachtung steht:

Es handelt sich dabei um eine offensichtlich schwenkbare Landungsbrücke und um ein Kassenhäuschen. Auf der Promenade ist ein kleines Beiboot - zwischen einem Laternen-

¹³⁰ Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss, a.a.O., S. 160

¹³¹ Vgl. Heinrich Vormweg: Der Schriftsteller als junger Künstler, a.a.O., S. 28: „Die Erzählung ist ein Gewebe aus lyrisch bewegten Bildern und Träumen, aus immer neuen Vorstellungen von Sehnsucht und Liebe, Krankheit und Trennung, Trostlosigkeit und Tod.“

¹³² Vgl. Peter Weiss: Nb.1960-1971, a.a.O., S. 55: „Ich befinde mich in den Vorräumen eines Gesamtkunstwerks, in dem Wort, Bild, Musik, filmische Beweglichkeit untrennbar voneinander sind, in dem es keine einzelnen, abgeschlossenen Stadien gibt, sondern nur ein Fortsetzen, ein Wiederaufnehmen, ein Variieren und Verwandeln von Zeichen meiner Existenz.“

pfahl und einem Pier - befestigt. Ohne Menschen an Bord des Schiffes und am Kai wirkt die dargestellte Umgebung ausgestorben und ihres ursprünglichen Charakters auf groteske Weise enthoben. Schiff und Promenade sind nicht mehr Orte der Zerstreuung und der Lebensfreude. Sie stehen im Bann der anderen Bilder aus diesen Jahren und werden zu Chiffren der Verlassenheit und Haltlosigkeit, wie sie in den Autoportraits oder den Gartenlandschaften aus dieser Zeit entworfen sind. Gleichzeitig lenkt der Maler ohne die zusätzlichen Details von belebter Umgebung die Aufmerksamkeit auf den unverstellten, genuinen Topos des Schiffes selbst und auf dessen Anlegestelle.

Die nautischen Wahrnehmungsgegenstände geraten so in den Mittelpunkt und nicht ein narrative Geschehen, das von ihnen ablenkt. Der selbstverständliche Zugriff von Peter Weiss auf das nautische Umfeld und auf die Gegebenheiten, wie sie sich beim Andocken oder bei der Ausfahrt eines Schiffes zutragen und wie es vor allem das Lotte-Bischoff-Kapitel mehrfach variiert¹³³, leitet sich aus diesen frühen bildnerischen Umsetzungen ab, in denen der Künstler seine unmittelbare Umgebung in das ästhetische Konstrukt eines Bildes bannt¹³⁴. Das trifft für die unterschiedlichen Schiffstypen zu, die in der Bremer Hafenanlagen und den Kais zu sehen sind, und die der Protagonist in der *Ästhetik des Widerstands* genau zu unterscheiden weiß:

„Da gingen wir nun zurück über die Weserbrücke ... an den Pontons unterhalb der Martinikirche lagen die Dampfschiffe, ein Raddampfer war dabei, die nach Hemelingen und Delmenhorst, zum Hafen und nach Vegesack führen.“ (ÄdW, I, S. 99)

Das trifft nicht weniger für die kleinen nautischen Details zu, die bereits in den frühen Kinderzeichnungen nicht fehlten und die in dem Ölgemälde „Dampfer am Kai“ gleichermaßen aufgenommen sind. Souverän verfügt der spätere *Romancier* Peter Weiss darüber und lässt sie mit der malerischen Kompetenz in seine spätere Prosa ein. Hier greift der Autor auf das frühkindliche Sehen und Staunen zurück, das sich die aufgezogene Ankerkette auf dem Meeresgrund vorstellt, wie sie von allerlei Getier umgeben ist: „An den Ankern hingen die Schiffe. Fische umzuckten die Ketten. Seesterne, Quallen, Algen schwankten um die tief in den Sand gebohrten Eisen.“ (ÄdW, III, S. 72)

In Verbindung mit einem auditiven Merkmal werden die malerischen Versatzstücke, die für die bildnerische Verfertigung genau beobachtet worden sind, im Lotte-Bischoff-Kapitel verlebendigt und so mit einer überzeugenden Ausstrahlungskraft versehen. Auch hier taucht das Erfahrungswissen des Knaben aus *Abschied von den Eltern* auf. Die akustisch-

¹³³ Vgl. ÄdW, III, S. 67: „Heute ... sollte die Ferm, ein Frachter von eintausendzweihundertfünfzig Tonnen aus der Reederei Broström, den Göteborger Hafen verlassen. Der Bestimmungsort war Bremen ... Die Landungsbrücke wurde eingezogen. Oben ruckte der Hebel des Maschinentelegraphen. Auf das Klingelzeichen hin lief die Maschine an. Das Schiff, dieses kleine Schiff, mit siebzehn Mann Besatzung, bebte. Die vordern von den Dalben genommenen Haltetaue klatschten an die Bordwand.“ Auch hier weiß der Autor souverän mit den verschiedenen Begrifflichkeiten umzugehen und vermag die Tauen sowie die anderen Vorrichtungen zu unterscheiden, die beim Ablegen eines Schiffes zum Einsatz kommen.

¹³⁴ Vgl. die Selbstaussage von Peter Weiss in: Beat Mazenauer: Lebenslandschaften in den Bildern von Peter Weiss. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss, Hamburg, 1995, S. 15: „Mein ganzes Leben hat aus Bildern bestanden, ich habe in Bildern gedacht. Wenn ich jetzt zurückblicke, sehe ich vor mir das, was ich einmal gemalt habe ...“

mechanischen Imaginationsvorgänge, die das Kind aus der autobiografischen Prosa kennt, „Das Rattern des Spills, das Donnern der gehievten Ankerketten, das Anzucken des Hebels im Ruderhaus“ (ÄdW, III, S. 74), leiten die zweite große nautischen Szene in Weiss' *Opus Magnum* ein, die Inkognito-Überfahrt der Widerstandskämpferin Lotte Bischoff im Versteck eines Frachters von Schweden nach Nazideutschland. Und auch das Ende dieser Mission, als das Schiff in einem „Becken des Werftgebiets bei Gröpelingen, nördlich von Bremen, anlegt“ (ÄdW, III, S. 88), ist in dem Bild der Jugendzeit bereits als genuine Idee vor-entworfen¹³⁵. Die Anlegestelle, die mit dem Laufsteg zum Boot verbunden ist, und die Peter Weiss im Stil der „Neunen Sachlichkeit“¹³⁶ in seinem Ölgemälde umsetzt, ist noch als Grundstruktur virulent, wenn der Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* den Vorgang beschreibt, als die „Ferm“, der Frachter, mit dem Lotte Bischoff unter Lebensgefahr einreist und in einem Weserhafen bei Bremen anlegt: „Die Landungsbrücke war ausgeschoben worden, der Lotse hatte das Schiff verlassen.“ (ebd.)

Diese kleinen Vorgänglichkeiten nautischer Provenienz sind literarisch so selbstverständlich umgesetzt worden, dass sie auf ein tiefer gehendes, haptisches Verständnis schließen lassen, das sich der Künstler Peter Weiss als Maler sukzessive erworben hat¹³⁷.

2.8 Nautisch-maritime Collagen. Surrealistische Zerstörungs- und Allmachtsphantasien

2.8.1 Exkurs. Collage als Interimsphase und arrivierte Kunstform bei Peter Weiss

In der Darstellung des nautischen Gegenstandes und seiner maritimen Umgebung kommt den Collagen, insbesondere aus dem eigens für *Abschied von den Eltern* gefertigten Zyklus eine besondere Bedeutung zu. Der genaue Zusammenhang von Bild und Text, wie ihn die synchronisierte Veröffentlichung seinerzeit vorsah, ist in der Beschäftigung mit Peter Weiss' Werk weitgehend ungeklärt geblieben. Eine Bebilderung im Sinne eines illustrierenden Charakters ist jedoch auszuschließen. Collagen und Prosatext stehen autonom zueinander. Ihr künstlerisches Verfahren, das Peter Weiss in diesen zunächst disparaten Aus-

¹³⁵ Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 179: „Was er in den Bildern von sich mitteilte, lag in einer andern Dimension als das Geschriebne. Wenn die Bestandteile eines Bilds auch aus den verschiedensten Erlebnissen hervorgeholt werden, so fügen sie sich am Ende doch zu einem einzigen Augenblick zusammen.“ An anderer Stelle hat Peter Weiss deutlicher die Präferenz des Bildes gegenüber dem Wort benannt: „Das Bild liegt tiefer als die Worte. Wenn er nachdenkt über die Einzelheiten des Bildes, verlieren sie sich schon. Er muß bedingungslos an den Wert eines Bildes glauben. Je besessener er vom Bild ist, je weniger er sich um die Anlässe des Bildes kümmert, desto überzeugender wird die erreichte Wirkung. Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen den Ursprung des Schmerzes wissen.“

¹³⁶ Vgl. Gerd Presler: Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln, 1992, S. 18: „Der Terminus der Neuen Sachlichkeit dient als kunstgeschichtliche Stilbezeichnung, vor allem aber meint er eine künstlerische und menschliche Haltung! Den Künstlern ist der Ehrgeiz des naturwissenschaftlichen Zeitalters gemeinsam: nüchtern feststellend, jede Illusion, jedes Pathos, jede Sentimentalität ablehnend. Stattdessen eine „dingpräzise Modellierung des Gegenstandes im Kunstwerk, (um) sich der Wirklichkeit ... zu bemächtigen“. Vgl. Per Drougge: Peter, der Maler. Über das bildkünstlerische Werk, a.a.O., S. 78

¹³⁷ ebd., S. 75: „So bereitet sich auf gewisse Weise bereits hier die universalistische Ambition vor, die dem Roman-Triptychon *Die Ästhetik des Widerstands* zugrunde liegt.“

drucksformen umsetzt, weist indes auch Parallelen auf. Motive, wie sie der Text aus der fiktionalisierten ‚Realität‘ des Knaben zusammenträgt, sind denen in der Collage verwandt.

In der Dualisierung beider Kunstformen will Peter Weiss vor allem nachdrücklich sein autobiographisches Kindheitsprojekt als ein erarbeitetes Kunstprodukt, also als eine ästhetische Konstruktion, versichern und unterstreichen. Nach jahrzehntelanger Abstinenz als ausführender Maler bietet sich die avantgardistische Kunstform der Collage nachgerade für Peter Weiss an¹³⁸. Die vielseitigen Variationsmöglichkeiten, aus einem ursprünglichen Ausgangsmaterial durch Zerschneiden und Neu-Zusammenfügen ein Neues, Verändertes herzustellen und damit neue Sehgewohnheiten zu ermöglichen, entspricht Weiss’ überaus pluralistischem und intuitiv begründetem Kunstverständnis, das sich von Beginn an anti-mimetisch verhält¹³⁹.

Auf die Collage als spezifische und zeitgeschichtlich relevante Ausdrucksmöglichkeit zu kommen, ist für Peter Weiss nicht epigonal im Sinne einer Verpflichtung gegenüber den theoretischen Maximen des französischen Surrealismus, sondern versteht sich als eigene ästhetische Autonomie. Diese war seit jeher darauf ausgerichtet, Körperliches zu zergliedern, vermeintlich Eindeutiges und Wahrhaftiges, Wirkliches und angeblich Erklärbares zu verfremden und zu verrätseln¹⁴⁰.

Einer linearen Vorstellungswelt und einer wie auch immer theoretisierbaren Kunstauffassung hat sich Peter Weiss *a priori* verschlossen. Nicht, weil er sich dieser Herausforderung nicht zu stellen bereit war oder sich dazu nicht in der Lage sah, sondern weil sein ästhetischer Zugang zur Welt ehemals eigenwillig, grundsätzlich skeptisch und zutiefst existentiell ausgerichtet war. Diese substantielle Grundhaltung hat seinen künstlerischen Weg, von den frühen Anfängen bis zum *Opus Magnum* beharrlich begleitet. Die entscheidende Differenz freilich, die Peter Weiss von der surrealistischen Provenienz der Collage trennt, ist der fehlende spielerische Gestus, wie er etwa in den Bildern von Man Ray oder Max Ernst vorliegt¹⁴¹. Weiss’ Collagenwelt ist, wie die eindeutige literarische Präferenz, dem Schrecken verpflichtet und bleibt noch in den überaus irritierenden Bildvorlagen zum Schatten des *Körpers des Kutschers* ernst bis finster. Das unheimliche Element als das verfremdet Vertrauli-

¹³⁸ Vgl. Sepp Hiekisch-Picard: Der Maler Peter Weiss. In: Rainer Gerlach (Hrsg.) Peter Weiss, Frankfurt/M., 1984, S. 109: „Die Collage als Medium zur Wiederaufnahme und Fortsetzung des bildkünstlerischen Werks bietet sich Peter Weiss an wegen der schon im Material vorgegebenen Ausdrucksqualitäten des Zweifels und der Verfremdung. Sie erlaubt ein anderes künstlerisches Vorgehen als die Herstellung eines gemalten Bildes ...“

¹³⁹ Vgl. Heinrich Klotz: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne, München, 1994, S. 33: „Sobald die mimetische Darstellung von Natur aufgegeben war, kam die ästhetische Quintessenz zur vollen Geltung. Der Glaube an die Allgewalt der Komposition war Voraussetzung, dass die Maler des Kubismus es sich leisten konnten, Partikel der Realität in den Werkzusammenhang aufzunehmen. Die Collagenpartikel sprengen nicht das Werk, sondern werden wie alle andren Formen zu Elementen dieses Ganzen, werden von der Komposition usurpiert. Sie werden wie diese, wie Linie und Farbfleck, zu gegenstandslos wahrnehmbaren Teilen eines autonom Ästhetischen ...“

¹⁴⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss’ Weg ins Engagement, a.a.O., S. 67: „Es ist eine ungewöhnliche, eine unnatürliche, die Realität auflösende Wahrnehmung. Hier wird nichts erfunden. Das Phantastische springt vielmehr aus einer sparsam kalkulierten Sprache hervor. Sie verwandelt auch alltäglichste Gebrauchsgegenstände des Hauses in rätselhafte, ein böses Geheimnis verbergende Geräte.“

¹⁴¹ Vgl. Klemens Dieckhöfer: Medizinische Aspekte im Oeuvre von Max Ernst. In: Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszenen bis 1922, Köln, 1980, S. 70-72

che, wie es Freud in seiner literarästhetischen und psychoanalytisch argumentierenden Studie zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*¹⁴² entwickelt hat, kennzeichnet den Typus der Weiss'schen Collage. Indem nur bestimmte Figuren oder Elemente für eine neue Bildkomposition herauspräpariert werden, ergibt sich eine völlig veränderte Perspektive.

Die ursprüngliche Bedeutung der Gegenstände¹⁴³ bleibt noch erkennbar, das Signifikat in ihnen ist noch vorstellbar, möglicherweise auch der Bereich, aus dem sie mit der Schere entnommen sind. Trennlinien, an denen sichtbar ist, dass etwas improvisiert zusammengefügt worden ist, bleiben erhalten und werden bewusst eingesetzt. Das gleiche gilt für Proportionen, die sich aus dem unterschiedlichen Ausgangsmaterial ergeben und wie die Trennlinien oder Nahtstellen auch den neu montierten Zusammenhang nicht leugnen, sondern diesen vielmehr ostentativ betonen sollen.

Die Kombinatorik dieser diversifizierenden Zutaten oder Ingredienzien schafft eine neue Realität, die sich gleichwohl auf die bestehende Wirklichkeit, also den ursprünglichen Zusammenhang der einzelnen Bestandteile, berufen will: „Die Wirklichkeit verliert ihre Konturen und zerfließt“¹⁴⁴, wie es in *Avantgarde Film* heißt. Surrealistische Deklarationen, sei es aus den Manifesten André Bretons oder aus dem Vorwort des *Paysan de Paris*, in dem Louis Aragon einer *Mythologie moderne*¹⁴⁵ das Wort redet, sind gerade mit Blick auf Weiss' Collagezyklen idealer Weise nachzuvollziehen.

Bei der Betrachtung der Collagen aus *Abschied von den Eltern* dürfte zunächst von Interesse sein, welches Ausgangsmaterial Peter Weiss benutzt hat. Ähnlich wie Max Ernst verwendet auch Weiss alte Holzstichillustrationen, so genannte Xylographien aus dem *Fin de Siècle* bzw. der Jahrhundertwende. Zumeist sind es Illustrationen, die extravagante Architekturen aus dem Innen- und Außenbereich darstellen.

¹⁴² Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: (ders.): Psychologische Schriften, Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt/M., 1970, S. 271: „Das Unheimliche der Fiktion – der Phantasie, der Dichtung – verdient in der Tat eine gesonderte Betrachtung. Es ist vor allem weit reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens, es umfasst dieses in seiner Gänze und dann noch anderes, was unter den Bedingungen des Erlebens nicht vorkommt. Der Gegensatz zwischen Verdrängtem und Überwundenem kann nicht ohne tiefgreifende Modifikation auf das Unheimliche der Dichtung übertragen werden, denn das Reich der Phantasie hat ja zur Voraussetzung seiner Geltung, dass sein Inhalt von der Realitätsprüfung enthoben ist. Das paradox klingende Ergebnis ist, dass in der Dichtung vieles nicht unheimlich ist, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und dass in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen.“ Freud hat ebenso darauf hingewiesen, „... dass es in hohem Grade unheimlich wirkt, wenn leblose Dinge, Bilder, Puppen, sich beleben ...“ (ebd., S. 268) Genau hierin liegt die unheimliche Wirkung der Collagen begründet, dass sich die in ihnen verwendeten Fremdpartikel verlebendigen. Vgl. Ingrid Aichinger: E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* und die Interpretation Sigmund Freuds. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 (1976), Sonderheft, S. 113-132; Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imagination des Bösen*. Für eine ästhetische Kategorie, München, 2004, S. 101-108

¹⁴³ Vgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 23: „... wohlbekannte, alltägliche Objekte werden in ungewöhnlicher Kombinatorik oder an ungewöhnlichen Orten zusammengeführt. Derart wird das Vertrauteste, wenn es plötzlich in einer fremden Umgebung auftaucht, zu etwas Absonderlichem und Beunruhigendem, wir sind unserer selbst nicht mehr sicher, unsere vorgefaßten Absichten werden verrückt, eine neue Wirklichkeit eröffnet sich, eine Wirklichkeit, in der die Phantasie, die Improvisation zum Leben erwacht.“

¹⁴⁴ ebd., S. 94

¹⁴⁵ Vgl. Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 9: „Wer sieht nicht ein, daß das Gesicht des Irrtums und das der Wahrheit gar keine verschiedenen Züge haben können? Irrtum geht einher mit Gewißheit. Irrtum drängt sich auf durch Evidenz. Und alles, was man von der Wahrheit sagt, kann man ebenso gut vom Irrtum sagen: man wird sich nicht *mehr* täuschen.“

Ursprünglich wurden damit Möblierungen illustriert, Ausstattungsgegenstände, exotische *Accessoires*, wie sie das Wohnzimmer füllten, aufwendige Stuckaturen, Verzierungen aller Art, Decken und Wandverkleidungen, Gobelins, Volants, dekorative Stoffe aus den wohlhabenden bürgerlichen Interieurs¹⁴⁶, kunstvoll gestaltete Fassaden, Gebäudeelemente, entworfene Häuserfronten oder sorgfältig inszenierte urbane Einheiten als ästhetisch anspruchsvolle Exterieurs

Diese (vielfach reproduzierten) Holzstiche dienten selbst der artifiziellen Ausgestaltung des Wohnbereiches und spiegelten darin nicht nur eine spezifische Wohnkultur, sondern auch die materiellen Wünsche der Bewohner. Der künstlerische Aspekt, der für die Collage relevant ist, liegt in der kunstvoll ausgeführten Detailgenauigkeit begründet, mit der die Anschauungsgegenstände dargestellt sind. Diese detailverliebte Manier entsprach dem ausgeprägten Repräsentationsbedürfnis des Bürgertums.

Die Collagisten, die sich dieses Materials nachträglich bedienten, profitierten von der qualitativen Ausführung ihres Rohmaterials und der damit verbundenen Reminiszenz¹⁴⁷. Das moderne Element der Kombinatorik amalgamiert sich so mit der *Patina* einer alten Kunstform, ihres handwerklichen Geschicks und nicht zuletzt ihrer Expressivität¹⁴⁸. Neben den reproduzierten Stichen oder Grafiken, wie sie über den bloßen Bildcharakter nicht selten auch für die Buchillustration verwendet wurden, sind für die Collage Abbildungen aus diversen Katalogen unverzichtbar. Sie sind verhältnismäßig leicht und kostengünstig zu besorgen. Auch sind Illustrationen aus Kinder- und Jugendbüchern, aus wissenschaftlichen Realien oder Lexika, aus biologisch-morphologischen und geographischen Lehr- und Bestimmungsbüchern in Peter Weiss' Collagenwelt nachweisbar. Ebenso tauchen Auszüge aus antiquarischen Prospekten auf, die sich erläuternd an ein Fachpublikum oder an eine bestimmte Berufs- oder Verbrauchergruppe richten. Das sind Broschüren, illustrierte Gebrauchsanweisungen oder bebilderte Dokumente, die beispielsweise einen mechanischen Gegenstand (Motor, Nähmaschine etc.) erläutern sollen, medizinische Geräte und Instrumente, pharmazeutische Techniken und Verfahren. Auch tauchen kartographische Materialien auf, aus Atlanten oder Geographiebüchern extrahiert.

¹⁴⁶ Vgl. Ursula Bessen: Eine destruktive Gewaltfigur oder Abschied von Mutter und Medusa. In: PWJb8, a.a.O., S. 90: „Während in den übrigen Collagen der überladen claustrophobische Raum dominiert, in dem Menschen voneinander getrennt und wie erstarrt den Konstruktionen der Technik oder den Katastrophen des Schiffbruchs oder den geschmacklos-pompösen Interieurs der Jahrhundertwende ausgeliefert sind, zeigt die Mutter Collage (entworfen für *Abschied von den Eltern*; Anm. M.W.) die Dominanz einer Figur, einer Frau, die den Raum beherrscht.“

¹⁴⁷ Vgl. die Ausführungen zu Franz Roh (1890-1965) in: Herta Wescher: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln, 1968, S. 225/226: „Wie Max Ernst verwendet er mit Vorliebe graphische Illustrationen altmodischen Stils, die er zerlegt und durcheinander würfelt. Er benutzt romantische Landschaftsstiche und Stadtansichten als Bildgrund und klebt darin fremde Elemente in willkürlichen Proportionen ein. Er erfindet die abenteuerlichsten und haarsträubendsten Begebenheiten ... Harmlose Tierwesen wachsen sich zu riesigen Exemplaren aus und erzeugen Panik in trauten Wohnungen oder auf Straßen und Plätzen. Pflanzen und Gegenstände verbinden sich in seltsame Metamorphosen. Hände machen sich selbständig und führen suggestive Handlungen aus, Augen und Ohren überwachen geheimnisvolle Vorgänge. Roh baut seine Kompositionen auf der überlegten Verteilung der graphischen Strukturen und der Licht- und Schattenpartien auf. Er fügt die heterogenen Elemente so zusammen, dass die Nahtstellen spürbar bleiben, an denen sich die Spannungen entzünden.“

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 207

2.8.2 Collagenzyklus für Abschied von den Eltern

Das Rohmaterial aus der *Abschied von den Eltern* begleitenden Collagenreihe ist also schon von seiner Provenienz her äußerst heterogen¹⁴⁹. Die Zusammenbringung der genannten und untereinander zum Teil fremden Bereiche evoziert ein enigmatisches Verhältnis. Konventionelle Sehgewohnheiten werden damit von vorneherein durchbrochen und zugunsten des Unheimlichen¹⁵⁰, Disharmonischen, wie es künstlerisch in der literarischen Gestaltung beabsichtigt ist, befördert¹⁵¹. Robert Cohen hat zutreffend die Illustrationen zu *Abschied von den Eltern* als „Gipfelleistung von Weiss’ Collagebildern, wenn nicht seines ganzen malerischen Werks“¹⁵² gedeutet und auf den werkgenetischen Zusammenhang dieser Kunstform verwiesen.

Die Zweifel und der Abstand zur malerischen Darstellung war bei Peter Weiss mit der Hinwendung zur Prosa inzwischen soweit fortgeschritten, dass in der Bearbeitung fremden Rohmaterials eine ästhetische Interims- bzw. Kompromisslösung bereitstand¹⁵³. Spätestens seit dem *Schattentext* bot sich dieser künstlerische Weg, in dem überaus skurrile Wahrnehmungsgegenstände collagenartig erprobt werden und gleichzeitig dem literarischen Verfahren und der elaborierten Motivik zu gehorchen schienen:

„Weiss hat den surrealen, den Leser irritierenden Stil durch eine Reihe Collagen erläutert, die er für die Erstausgabe von „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ erfand: Körperteile, Glieder, Gesichtsausschnitte des Entsetzens, der Trauer, unterschiedliche Stellungen menschlicher Hände sind vermischt mit technischen und mechanischen Gerätschaften. Den wie inventarisiert wirkenden Gegenständen wird durch die Loslösung aus ihrem einstigen, vorgegebenen Milieu eine neue oder veränderte Bedeutung zugeschrieben. Die Konnotation und die tradierte Semantik werden gewaltsam unterbrochen und einer radikalen Überprüfung unterzogen. Die im *Schattentext* vorgelegten Collagenkombinationen von menschlichen Körperteilen und mechanischen Gegenständen suggerieren unmittelbar die Vorstellung von physischer Bedrohung.“¹⁵⁴

Karl Heinz Bohrer hat, vom ästhetischen Gehalt der frühen Prosa und der Collagenbilder Peter Weiss’ gleichermaßen überzeugt, auf einen Beitrag des Schweden Lars Gustafsson zum Phantastischen in der Romanwelt Jules Vernes hingewiesen. Dessen Interpretation, so Bohrer, könne als eine Kommentierung der Weiss’schen Collagen gelesen werden. Gustafsson sah in der „Atmosphäre dieser Bücher“ und den darin vorkommenden „geheimnisvol-

¹⁴⁹ Vgl. Werner Spies: Max Ernst. Loptop. Die Selbstdarstellung des Künstlers, München, 1982, S. 12

¹⁵⁰ Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche, a.a.O., S. 273: „Im Ganzen wird aber hier der vorhin angekündigte Fall verwirklicht, dass die Fiktion neue Möglichkeiten des unheimlichen Gefühls erschafft, die im Erleben wegfallen würden. Alle diese Mannigfaltigkeiten beziehen sich strenggenommen nur auf das Unheimliche, das aus dem Überwundenen entsteht.“

¹⁵¹ Vgl. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a.a.O., S. 41: „Andererseits wird die Wirklichkeit als derart aufgebrochen, zersplittert empfunden, daß an der Stelle der zusammenhängenden Totalität der früheren Bilder nur noch diese Zersplitterung wiedergegeben werden kann.“

¹⁵² ebd., S. 41

¹⁵³ Vgl. Sepp Hiekisch-Picard: Der Maler Peter Weiss, a.a.O., S. 109: „Die Collage als Medium zur Wiederaufnahme und Fortsetzung des bildkünstlerischen Werks bietet sich Peter Weiss an wegen der schon im Material vorgegebenen Ausdrucksqualitäten des Zweifels und der Verfremdung. Sie erlaubt ein anderes künstlerisches Vorgehen als die Herstellung eines gemalten Bildes ...“

¹⁵⁴ Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss’ Weg ins Engagement, a.a.O., S. 67/68

le(n) Maschinerien“, vor allem aus dem Bereich der Nautik stammend, den „unerklärliche(n) Arbeiten“, die in unterschiedlichsten Umgebungen stattfinden, eine „grundlegend paradoxe Stimmung“¹⁵⁵ erzeugt. Paradoxal ist auch die Stimmung der Collagen zu *Abschied von den Eltern*.

Rätselhaft beklemmend sind vor allem die Interieurs, in denen sich undurchschaubare Handlungen abspielen. Da werden offenkundig Torturen vorbereitet: Eine Schlachtbank steht neben einem zierlichen Beistich, an dem vieldeutig verrätselt ein unbestimmbares Tierfell herunterhängt. Orientalische Gefäße sind als Zierfuß einer optischen Gerätschaft zweckentfremdet. Schwere Draperien hängen an den Wänden und vom bleiverglasten Fenster. Massive Deckenschnitzereien werden von den schweren Gobelins und den klobigen Möbeln übertroffen. Pfauenfedern schauen wie aufgestellte Augen aus den Vasen. Am Boden liegt ein Sterbender mit gefalteten Händen auf der Brust. Auf einer umgitterten Empore, von hereinfallendem Licht illuminiert, schaut ungläubig ein Kind in den Schrecken der bürgerlichen Wohnung. Aus dem linken Bildrand stößt ein nackter Arm, als schöbe er einen Vorhang beiseite und ließe dem Betrachter für kurz einen Einblick in das Grauenhafte. Zentraler Schauplatz ist zweifellos die suspekt-unheimliche Torturszene, für die der bürgerliche Interieur-Charakter¹⁵⁶ mit seiner Dingwelt den ausgefallenen Rahmen bietet.

2.8.3 Nautische Collage: Der Schrecken des Schiffbruchs I

Effektvoller und in der Evokation des Schreckens intensiver ist eine der beiden nautisch geprägten Collagen. Inszeniert ist ein sintflutartiger Katarakt von Havarien, kenternden Booten, Schiffbrüchen, tosenden Flutwellen und Wasserfontänen, Ufer- und Brückeneinstürzen. Die detailreiche und sorgfältig ausgeführte Komposition lohnt einen genauen Blick. Der Collagencharakter wird hier wesentlich deutlicher, da die unterschiedlichen Fundstücke als solche nachvollziehbar und die Nahtstellen, an denen sie zusammengeklebt sind, sichtbar bleiben. Während die meisten Collagen aus Peter Weiss' Kunstschaffen ihre „Wirklichkeitsfragmente“ nur marginal verschoben haben und möglicherweise aus einem identischen Ausgangsmaterial bestehen, zeugt der zerstückelte Bildaufbau und der Kolorismus der Schiffbruchcollagen von einem künstlerisch selbstbewussten Umgang mit den herauspräparierten Versatzstücken.

Der statische Ausdruck der hier zuerst beschriebenen Collage, der vor allem durch die *Accessoires* und die Möblierungen evoziert ist, wird allein durch den Impetus des nautischen Geschehens abgelöst. Mehrere Handlungsebenen lassen sich festmachen. Den Hintergrund der Collage bildet eine Marinedarstellung mit integrierten Landschaftselementen. Es könnte sich dabei um die Reproduktion eines Seestücks aus dem 18. Jahrhundert mit mediterraner, meist italienischer Stadtkulisse¹⁵⁷ handeln. Mehrere Schiffe treiben steuerlos in einer Bucht,

¹⁵⁵ ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Grenzen des Ästhetischen, a.a.O., S. 124

¹⁵⁷ Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie, a.a.O., S. 65: „RICCI ist als einer der *Wegbahner der Landschaftsmalerei* in Italien anzusehen. Landschaftliche Formationen nehmen auch auf

die am rechten Bildrand von einer viaduktartig gebogenen Brücke begrenzt ist. Teile eines Landungsstegs und vom Kai abgerissene Boote sind fast gleichmäßig auf der Wasserfläche verteilt.

Schiffbrüchige winken mehreren Zuschauern an der Uferbefestigung und zeigen so ihre Not an¹⁵⁸. Trümmer (Fässer, Planken) von bereits zerborstenen oder gekenterten Schiffen treiben in der aufgewühlten See. Diese wirkt im vorderen Bildteil noch aufgewühlt, vermittelt aber im zurückliegenden Bereich den Eindruck, dass die heftigste Phase des Sturms bereits geschehen ist. Elemente aufgetürmter Wellen und tosender Strudel sind spektakulär eingesetzt. Eine tornadoartige Windrose wirbelt allerlei fortgerissenes Material in den dunkel verzogenen, von heftigen Blitzen durchzuckten Gewitterhimmel¹⁵⁹.

Peter Weiss montiert in diese Bildhälfte eine weitere Reproduktion eines maritimen Ereignisbildes (Holz- oder Stahlstich mit maresken Motiven). In dem ausgewählten Ausschnitt hat der ursprüngliche Künstler keinen Zweifel an der verheerenden Wirkung der Naturkatastrophe gelassen. Wind und Wellen haben die Schiffe an der Küste zerschellen lassen, ein Raddampfer und andere Schiffe kämpfen vergebens dagegen an. Ihnen droht in wenigen Augenblicken das unausweichliche Schicksal. Die Schiffbruchfigur und die Untergangsstimmung sind demnach über die Originalzitate, also die ausschnittsweise verwendeten Marinebilder, in die Collage implantiert.

Vom Rand dieser beiden Gemäldefragmente bildet Peter Weiss aus heterogenen Wasserstrukturen, die in scheinbar unkontrollierte Richtungen verlaufen, ein Gefälle. Dieses suggeriert eine Art Strudel oder Sog, der sie oberen Bildinhalte nochmals in einen Abgrund stürzt. Mit anderen Worten: Die nautischen Bestandteile aus den Marinen, die in der ursprünglichen Bildintention ohnedies dem Untergang preisgegeben sind, werden darüber hinaus in einen Mahlstrom gerissen. Der ohnehin dramatische und vorgebende Bildinhalt wird so dynamisiert und durch die Neukombinatorik der Collage radikalisiert. Dies genau ist Weiss' eigenständiger künstlerischer Anteil, die Neu-Komposition des vorgegebenen Bildmaterials.

Der mittlere Teil nimmt einzelne Figuren der maritimen Ereignisbilder wieder auf: Das ist das kenternde Boot und seine Besatzung sowie das Motiv des Holzstegs als ein transitorischer Raum zwischen Land und Meer. Das Ruderboot, dessen kontemplative Ausstrahlung

seinen Seesturmbildern einen breiten Raum ein. Sie bestehen zumeist aus zu beiden Seiten des Wassers aufragenden Felsen oder einem mit Architektur bestandenen Küstenstreifen ... der als Handlungsraum der Figuren dient.“

¹⁵⁸ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 39: „Nur weil der Zuschauer auf festem Grund steht, fasziniert ihn das verhängnisvolle Schauspiel auf dem Meere.“

¹⁵⁹ Vgl. Klaus Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, Köln, 1974. In seiner Bestimmung des *locus terribilis* führt Garber auch „Insel, Meer und Meerstrand“ (S. 246), wegen ihrer Abgelegenheit von der Gesellschaft“ (ebd.) als prädestinierte Orte an, die „abseits der amönen Naturzonen und abseits der vom Menschen gern aufgesuchten Naturregionen“ (S. 242) liegen. Die Bestimmungsmerkmale der „Unfruchtbarkeit und Unkultiviertheit“ (S. 255), der „Gefährlichkeit und Ekelhaftigkeit“ (S. 257) sowie der „Dunkelheit und Unheimlichkeit“ (S. 258) rauben diesen Orten jegliche Aufenthaltsqualität: „Dementsprechend sind auch nicht Lust, Ergötzen und Freude die Reaktionen desjenigen, der sich am locus terribilis aufhält, sondern Furcht, Angst und Schrecken.“

noch in den frühen Federzeichnungen von Peter Weiss vorkam, ist in der Collagenwelt unverkennbar zum Ort der Verderbnis geworden. Weiss hat die hölzerne Barke in einer steilen Schräglage aufgeklebt und damit den Moment des Kenterns erst eigentlich heraufbeschworen. Von links türmt sich eine heftige Wasserfontäne aus dem Rand des Mahlstroms in das Bootsinnere. Der ohnmächtige oder bereits tote Schiffsjunge und die kunstvoll eingefügte Gestalt, an die mythologische Figur Neptuns erinnernd, bemerken diese Sekunde der Entscheidung nicht¹⁶⁰. Die altertümliche Gestalt im Bug des Bootes ist zudem in Ketten gelegt und kann der Situation nicht enttrinnen. Sie wirkt somnambul in einer eigenen Traumwelt verschlossen¹⁶¹.

Dieser indizierte Bewusstseinszustand wird mit der weiblichen Figur auf dem Holzsteg synchronisiert, die mit einem Mann verschnürt ist und gleichermaßen der Situation nicht enttrinnen kann. Ein nackter Satyr ist offensichtlich dabei, die beiden Wehrlosen in den Abgrund, in das tosende Meer zu stürzen. Vorstellbar ist auch, dass es sich um einen Selbstmörder handelt. Der untere Bildbereich vertritt das eigentlich Dissonante in dieser *Melange* abstruser Begebenheiten: Während sich zwei nackte männliche Gestalten direkt in den Fluten aufhalten und gegen diese ankämpfen, ist an der Uferkante das blanke Entsetzen ausgebrochen. Es bleibt aber indifferent. So stellt sich die Frage, ob links unten eine Vergewaltigungsszene dargestellt ist oder ob der Mann mit den entsetzt aufgerissenen Mund, den Tod der Ertrunkenen realisiert.

Die zweite Konstellation, eine halbnackte Frau, die wahrscheinlich dem Zirkusmilieu entstammt und von einem Tiger angegriffen wird, impliziert indes einen Vergewaltigungsakt. Der Tiger reißt mit seiner Klaue der Tänzerin oder Dompteuse den Unterleibsschurz fort. Das Tier ist ein Fragment aus Weiss' Bilderkosmos, dem „Jahrmarktleben“¹⁶² und dem „Zirkus“, wie zwei Ölgemälde von 1940¹⁶³ heißen und bekräftigt den *locus terribilis*, wie er in den „Gefahren und (dem) Ekel durch die wilden Tiere“¹⁶⁴ repräsentiert ist. *Nukleus* der Collage ist, ähnlich dem bürgerlichen *Interieur* und der dort platzierten Torturszene, die Figur eines Kindes: Auch hier ein Knabe.

Nicht aber schaut er gebannt in das vor ihm liegende Entsetzen hinein, sondern kauert sich, weinend, dem Schrecken und dem Untergang abgewandt, auf einem umspülten Felsbrocken. Auch wenn man geneigt ist, die einzelnen Bildelemente und ihr Verhältnis zuein-

¹⁶⁰ Dieser Vorstellungsgehalt ist in der Deutung des Géricaultgemäldes in der *Ästhetik des Widerstands* herausgehoben worden: Vgl. AdW, I, S. 344: „Dies weckte eine Empfindung von Schwindel. Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“

¹⁶¹ Wenn Peter Weiss Géricaults Schiffbruchdarstellung deutet und auf die von den Geschehnissen abgewandte Figur zu sprechen kommt, kann er auf einen Grundgehalt zurückgreifen, den er selber in seiner Collage umgesetzt hat: Vgl. AdW, I, S. 344/345: „Géricault verzichtet auf diese direkte Agitation, die Schiffbrüchigen drehten sich zum größten Teil nach rückwärts, sie waren völlig für sich, der nach vorn gekehrt Sitzende, die Hand um einen Toten geschlungen, war in Erschöpfung und Trauer versunken ...“

¹⁶² Vgl. Ilmaar Laaban: Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild, a.a.O., S. 101

¹⁶³ Vgl. Peter Weiss: Malerei. Zeichnungen. Collagen, a.a.O., S. 113/114

¹⁶⁴ Vgl. Klaus Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis, a.a.O., S. 257

ander in einen plausiblen Sinnzusammenhang zu stellen, so verunklären doch die makaber-grotesken szenischen Details eine lineare Identifizierung. Und deshalb bleibt die Evokation eines Unheimlichen¹⁶⁵. Träumt der Knabe all dieses, sind es die Bildinhalte eines nächtlichen Schrecktraums?

Ist der Knabe, der sich in einer Embryonalhaltung gebeugt, dem Geschehen entzieht, hier mit seinem Geburtstrauma konfrontiert, dem tiefenpsychoanalytischen Vorstellungsgehalt, den Weiss obsessiv-fasziniert gerade in seinen Collagen umsetzt¹⁶⁶, und den Freud in seinem Beitrag über *Das Unheimliche* als ein unbewusst Verdrängtes und Bekanntes andeutet? Die Antwort könnte lauten: „Man fragt nicht danach, was bedeutet dies?, sondern sagt: Wie ist das merkwürdig!“¹⁶⁷

2.8.4 Nautische Collage: Der Schrecken des Schiffbruchs II

Eine zweite narrativ-szenische Collage zu *Abschied von den Eltern* vertritt noch effektvoller die Motivik des Schiffbruchs. Trotz der Vielzahl dynamischer Einzelhandlungen, die auch hier wieder rätselhaft undurchsichtig bleiben, zeigt sich auch in dieser Illustration ein strenger Aufbau. Peter Weiss hat im Gegensatz zu den anderen Collagen, respektive der ersten Schiffbruchdarstellung, jetzt ein Exterieur mit einem Interieur verknüpft. Es entsteht so eine transitorische Landschaft, die nach vorne hin in einer Art Bühnenraum mündet. Das

¹⁶⁵ Freud hatte sich bekanntlich in seiner Studie *Das Unheimliche* gegen eine Einschätzung von Jentsch verwahrt, wonach das Unheimliche das Nichtvertraute sei und hieraus seine Wirkung abzuleiten ist. Er selber weist nach, dass dieses Nicht-Bekannte indes den Status des Verdrängten und also ehemals Bekannten trägt. Weiss' Schiffbruchcollage ist hierfür ein geeignetes Paradigma; es rührt an verborgenen Triebstrukturen, wie es Hans Blumenberg in seiner Bewertung des Schiffbruchs als Daseinsmetapher ohnehin unterstellt hat. Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, a.a.O., S. 30: „Die Natur wirft das Kind aus dem Leib der Mutter an die Strände des Lichts (*in luminis oras*), wie der Schiffer von den wütenden Wogen ans Land geschleudert wird. Schon der Beginn, nicht erst der Verlauf und Ende des Lebens, steht unter der Metapher des Schiffbruchs.“ Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 244: „Allein die Psychoanalyse hat uns gelehrt, dass diese schreckliche Phantasie nur die Umwandlung einer anderen ist, die ursprünglich nichts Schreckhaftes war, sondern von einer gewissen Lusternheit getragen wurde, nämlich die Phantasie vom Leben im Mutterleib.“

¹⁶⁶ Eine Collage, die Peter Weiss für den Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* anfertigt, zeigt eine weibliche Brust, deren nahrungsspendende Milchleiste durch eine nach innen wachsende Pflanze als heterogenes Bildelement vertreten ist. Daneben ist ein Bettgestell, das mit einer halb aufgeklappten Gummi-Matratze zu sehen ist und offensichtlich einer Reklame-Illustration aus einem Sanitärgeschäft entnommen ist und möglicherweise ein probates Produkt für die *Inkontinenz* darstellt. Für diese Vermutung spricht eine andere Vorrichtung, die mit den anderen Bildinhalten korrespondiert: Eine korsettähnliche Vorrichtung, die den männlichen Genitalien angepasst ist und ebenfalls eine Apparatur gegen die *Enurese*, das nächtliche Bettnässen, darstellt. Es kann sich dabei ebenso gut um ein erotisches Hilfsmittel handeln. In Zusammenhang stehen diese einzelnen Collagenabschnitte zum Thema der Geburt. Hinzugefügt sind zwei Gestalten (Elternpaar?), die eine trauernde Haltung eingenommen haben; die weibliche Hand umfasst die Schulter des Mannes. Die scheinbar harmlosen Klebeelemente suchen offensichtlich einen Bezug zur unteren Hälfte der Collage, die den Abnabelungsvorgang eines Säuglings demonstriert (wahrscheinlich ist die Abbildung einem gynäkologischen Atlas oder einem Lehrbuch der *uterinen* Diagnostik entnommen). Der Embryo rechts ist in einer kauenden Körperhaltung gezeigt. Hier liegt die Parallele zur kindlichen Figurine in der Schiffbruch-Collage. Noch hat er eine verkrampfte Mimik und die Augen sind geschlossen; lediglich zum Zweck der Demonstration ist er außerhalb des *Uterus* dargestellt, um die Lage oder Ähnliches zu zeigen. Auf der linken Bildseite befindet sich der bereits Geborene, beglaubigt durch dessen entspannten Gesichtsausdruck und seine gelockerte Armhaltung. Der Geburtsvorgang, der noch in der ersten Darstellung unmittelbar bevorsteht (die Schere ist unmittelbar an der Nabelschnur angesetzt, so dass Mutter und Kind sogleich voneinander getrennt sind), scheint überstanden. Vgl. Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, a.a.O., S. 163

¹⁶⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*, a.a.O., S. 19

Grundambiente wird durch einen Speicher oder Dachboden gebildet, in den rustikale hölzerne Stützbalken und Decken eingezogen sind¹⁶⁸.

Es ist jener Exilraum, den der Knabe in *Abschied von den Eltern* bevorzugt aufsucht und der in seinem Aufbewahrungscharakter selber ein Materialmix, eine Art Collage darstellt, in der verschiedene Fundstücke aufeinander treffen, die der Neugier des Spielenden und seinem Forscherdrang nicht entgehen:

„Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf diesem Dachboden fort. In der Wollust einer geheimen Suche öffnete ich Koffer und Truhen, in denen Dinge aus der Vergangenheit meiner Eltern aufbewahrt waren.“ (*Abschied*, S.37)

Die Dinge, die der Knabe dort entdeckt und in seiner Phantasie lebendig werden lässt, korrespondieren in ihrer Heterogenität mit den „Collage-Zutaten“¹⁶⁹ und Versatzstücken und erzeugen in der Prosasequenz ein ähnlich „magisches Fluidum“¹⁷⁰. Wie in den anderen Collagen nimmt der spielende Knabe auf dem Dachboden die „Rekonstruktion eines vorgeschichtlichen Augenblicks“ (*Abschied*, S. 37) vor und fügt die „Bilderwelt meiner Mythologie“ (*Abschied*, S. 41) zu „Kompositionen voller dynamischer Spannung (zusammen), in denen er die gesteigerte Lebensintensität zum Ausdruck bringen möchte ...“¹⁷¹

Das Kind bringt im Durchstöbern die Gegenstände oder Fremdbereiche wieder neu zusammen und ordnet sie zu einer Phantasie-Konstruktion aus „Wahrnehmungsobjekten“¹⁷² neu. Die Schnittstellen zwischen dem heterogenen Ausgangsmaterial bleiben, wie in der zeichnerischen Ausführung, sichtbar. Die Zeiterfahrung, die dabei zutage tritt, ist eine zerborstene, die sich in partikularen Augenblicken darstellt und eine Chronologie, ein Kontinuum auflöst, wie es dem Autor von *Abschied von den Eltern* von vorneherein vorschwebt¹⁷³. Einer Frottage ähnlich, gleitet der Ich-Erzähler imaginär mit einem Papier über das Relief des Dachbodens und paust die Erinnerungsstücke und Familienrelikte und stattet sie in der

¹⁶⁸ Vgl. Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Aus d. Französischen übertragen von Kurt Leonard, München, 1960, S.42: „Und wenn alle Räume unserer Einsamkeit hinter uns zurückgeblieben sind, bleiben doch die Räume, wo wir Einsamkeit erlitten, genossen, herbeigesehnt oder verraten haben, in uns unauslöschlich. Und genau genommen will das Sein sie gar nicht auslöschen. Es weiß instinktiv, daß diese Räume der Einsamkeit zu seinen Grundlagen gehören. Selbst wenn diese Räume für immer aus der Gegenwart getilgt sind, fremd geworden allen Zukunftsverheißungen, selbst wenn man keinen Speicher mehr besitzt, selbst wenn man die Dachstube verloren hat, immer wird es wahr bleiben, daß man einen Speicher geliebt hat, in einer Dachstube gelebt hat. In den Träumen der Nacht kehrt man dahin zurück. Diese Zufluchtsorte haben den Wert einer Muschel.“ Vgl. Heinrich Vormweg: Peter Weiss, München, 1981, S. 50: „Das Kind schon sucht sich ein Exil in einer Laube, auf dem Dachboden, in seinem Zimmer. Und zugleich baut sich eine Innenwelt des Schreckens auf.“

¹⁶⁹ Vgl. Herta Wescher: *Die Collage*, a.a.O., S. 193

¹⁷⁰ ebd.

¹⁷¹ ebd., S. 186

¹⁷² Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, a.a.O., S. 144

¹⁷³ Vgl. Michael Hofmann: *Zerbersten, Zersägen, Sprengen. Zeit-Bilder im literarischen Werk von Peter Weiss*. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, a.a.O., S. 95: „Die Zeit zerbricht, sie wird zersägt, zerspalten – so drücken es die Bilder des Schriftstellers Peter Weiss aus ...“ Vgl. Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, a.a.O., S. 133: „Die dominierende epische Grundform im „Abschied“ ist die Szene.“

Mobilisierung seiner unbewussten Triebstrukturen¹⁷⁴, seiner Wünsche und Phantasien mit anderen Konnotationen aus. Der Exilraum wird zu einer dämmernden Ideal- und Traumwelt¹⁷⁵ konstituiert, in der das Ich seine Freiheiten wie auch seine Exzesse ausleben kann. Initiationen dafür sind die Aufbewahrungsgegenstände: Das sind Briefe der Eltern, die Uniform seines Vaters, ein Kleid der Mutter, „einen Fächer aus Straußenfedern, einen perlenbesetzten Kopfschmuck.“ (*Abschied*, S. 37).

Von diesem Asservaten-Charakter sind auch die Collagen zu *Abschied von den Eltern*, insbesondere die beschriebene Schiffbruch-Collage, die im vorderen Bildbereich mit enigmatischen Fundsachen versehen sind, wie sie der Knabe auf dem elterlichen Dachboden aufstöbern könnte. Dort finden sich auch nautische Bezüge, die ohnehin im Wahrnehmungsfokus des Kindes stehen, „Fotos meines Vaters, bei der Äquatortaufe an Bord eines Schiffes, auf der Reise nach Südamerika ...“ (*Abschied*, S. 29), die seine Ausbruchsphantasien sowie seine infantil-strategischen Spiele, in denen er seine angestauten Aggressionen ausleben kann¹⁷⁶, entsprechend beflügeln: „Mit diesen Figuren durchstrich ich das weite Gelände des Dachbodens, geriet mit ihnen an fremde Küsten, auf unerhörte Berggipfel, auf ferne Planeten.“ (*Abschied*, S. 43).

In der Schiffbruch-Collage treten diese in Prosa gebannten Versatzstücke, die gleichzeitig die Geheimnisse und die Geschichte der eigenen Familie repräsentieren und sie verfügbar machen, wieder in Erscheinung¹⁷⁷. Von links her ist diese perspektivisch gestaltete Lokalität geöffnet, so dass Wasser eindringen kann. Es türmt sich in einer einzigen Wellenbewegung bis zur gegenüberliegenden Wand auf. Weitere landschaftliche Elemente sind ein ausschnittsweise sichtbarer Himmel, der das maritime Umfeld unterstützt, sowie ein zerklüfteter Felsvorsprung als abgrenzende Uferzone. Diese ist mit Ruinen von Baudenkmalern versehen und führt in eine fast zu übersehende Straße. Der zentrale Topos der Collage ist akribisch in die Mitte hineingeklebt worden: Durch zwei senkrecht verlaufende Balken be-

¹⁷⁴ Vgl. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren, Studienausgabe, Band IV, Psychologische Schriften, Frankfurt/M., 1970, S. 173: „Das Spielen des Kindes wurde von Wünschen dirigiert, eigentlich von dem einen Wunsch, der das Kind erziehen hilft, vom Wunsch: groß und erwachsen zu sein. Es spielt immer „groß sein“, imitiert im Spiele, was ihm vom Leben der Großen bekannt geworden ist ... Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigten Wirklichkeit.“ Vgl. Otto Rank: Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie, Wien, 1918, S. 67: „Will man sich als Laie ein wenigstens annähernd zutreffendes Bild dieser Tätigkeit machen, so ist man auf die verwandten seelischen Leistungen des kindlichen Spieles angewiesen, das in der „tagträumen“ oder kurzweg „phantasieren“ genannten Überschätzung der psychischen Realität durch den normalen Erwachsenen seine Fortsetzung findet.“

¹⁷⁵ Vgl. Gaston Bachelard: Poetik des Raumes, a.a.O., S. 45: „Das früheste und für die Traumgehalte entscheidende Haus muß seine Dämmerung behalten. Es untersteht der Literatur der Tiefe, also der Poesie ...“ Vgl. Anton Phillip Knittel: Erzählte Bilder der Gewalt. Die Stellung der „Ästhetik des Widerstands“ im Prosawerk von Peter Weiss, Konstanz, 1966, S. 51: „In dieser sterilen Welt baut er sich – wie übrigens auch die Mutter des Erzählers – „das Ideal des bestehenden Heims (A, 10) auf.“

¹⁷⁶ Vgl. Helmut Lüttmann: Die Prosawerke von Peter Weiss, a.a.O., S. 225: „Indem er sich beispielsweise mit dem böartigen Mucki identifiziert ... flüchtete er heimlich aus der Alltagsrealität, in der er das brave Kind zu sein hat, in einen Bereich der Aggressivität. Etwas Analoges geschieht, wenn er sich zu seinen Kriegsspielen auf den Dachboden begibt.“

¹⁷⁷ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 41: „Im Durchdenken und Zergliedern wird die Vergangenheit als Geschichte verfügbar.“

kommt er eine zusätzliche Rahmenfunktion und rückt damit auch ins narrative Geschehen des vielschichtigen Bildinhaltes. Es ist eine Rettungsbarke, auf der es zu dramatischen Aktionen kommt. Die Schiffbrüchigen dort versuchen andere aus den Fluten zu bergen und sie mit Rudern oder bloßen Händen ins Bootsinnere zu ziehen¹⁷⁸.

Auch hier ist ein allegorisches Ereignisbild aus der Marinemalerei mit seinem vorgegebenen Symbolgehalt und seiner pathetischen Handlungsstruktur übernommen worden. Die meisten der Havarierten halten sich noch in der unmittelbaren Nähe des gekenterten Schiffes auf. Lediglich sind noch die Spitze des Mastbaums und die Takelage zu sehen. Aus dem solchermaßen präsentierten Seestück hat Peter Weiss damit die überzeugenden Charakteristika¹⁷⁹ ausgewählt: Das vernichtende Meer als metaphorische Plattform, das zerbrochene Schiff als Figuration des Scheiterns, die Schiffbrüchigen als in Not geratene Individuen und das Rettungsboot als vermittelnder Hoffnungsschimmer gegen den Untergang. Mit anderen Worten: Die metaphorische Kombinatorik, wie sie durch das Original präfiguriert ist, wird in ihrer Ausdruckskapazität und ihrer bildlichen Ausstrahlung für die Collage übernommen und weiter ausgedehnt.

In der Neu-Kombinatorik mit anderen Versatzstücken bietet sich jedoch eine erweiternde Wahrnehmungsmöglichkeit, sowohl hinsichtlich des verwendeten und herauspräparierten Bildmaterials als auch mit Blick auf die grundsätzliche Aussage der Collage¹⁸⁰. Verfremdet ist das Ausgangsmaterial bereits durch die Verlegung in ein skuriles Interieur. Die Verbindung des Schiffbruchs mit der offenen See ist als ikonographisches Zitat zwar aufrechterhalten, es ist aber in seiner neuen Lokalisierung hinterfragt. Dem Ziel der Collage, lineare Wahrnehmungsgewohnheiten zu irritieren und zugunsten eines multikomplexen Wahrnehmungshabitus' zu erweitern, ist damit zweifellos gedient. Die Frage stellt sich aber, welche ästhetische Aussage sich daraus ableiten lässt. Das evidente und vielfach variierte Thema der hier besprochenen Collagen ist bekanntermaßen der Schrecken.

Was aber ist an der vorliegenden Schiffbruchcollage im ästhetischen Sinne schrecklich und mit welchen künstlerischen Mitteln ist sie umgesetzt?

¹⁷⁸ Dieser Vorstellungsgehalt des rettenden Bootes in den Fluten, das die Ertrinkenden zu erreichen versuchen, erscheint in der *Ästhetik des Widerstands* in einem Bildvergleich zweier Sintflutdarstellungen. Der Ich-Erzähler bemüht am Ausgang des Géricaultblocks ein weiteres Marinebild Géricaults, um es mit einer Bildvorlage Poussins zu vergleichen: „Poussin hatte seinen sparsam ins schwärzliche Grau eingesetzten Farben noch ein melodisches Klingen verliehen, ein fast sanftes Licht traf die Figuren in ihrer Reihung um das Boot, das Blau und Weiß des Alten am Ruder, das fahle Rot des an der Bordwand Emporkletternden, das Weiß, Gelb und Blau der Frau, die das in rötliches Tuch gewickelte Kind dem Mann im blauen Hemd auf dem Felsblock entgegenhielt ...“ (ÄdW, II, S. 32) Auch hier gilt: Die literarische Kompetenz, mit der Peter Weiss die beiden Marinedarstellungen in Beziehung zueinander setzt, erschließt sich mit dem Blick auf die eigenen malerischen Ausführungen.

¹⁷⁹ Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch, a.a.O., S. 20: „Die durch gebrochene Masten, zerrissene Segel und umherschwimmende Wrackteile als gescheitert gekennzeichneten Schiffe ordnen sich den Bildkomponenten - Landschaft, Wasser, Himmel - derart unter, daß sie, wie bisweilen auch weitere, nicht in Seenot geratene Schiffe, nur mit Mühe wahrzunehmen sind. Ebenso dienen die Menschen, die ... auf Balken in den Wogen schwimmen oder versuchen, das rettende Ufer zu erreichen, lediglich als Staffage bzw. zur Belebung der Schiffe oder des Landschaftsraumes.“

¹⁸⁰ Vgl. Herta Wescher: Die Collage, a.a.O., S. 207

Das schockierende Moment in der Collage ist nicht der „Tumult von Bildeindrücken“¹⁸¹, wie er im präokkupierten Tenor des ausgesuchten Materials vorliegt. Das heißt, die Collage vertritt nicht durch die entlehnten Todes- und Untergangsevokationen eine Ästhetik des Schrecklichen. Gemeint ist die in der Natur des Schiffbruchs liegende Todesnähe. Diese teils imposanten Bildzitate verfehlen ihre Wirkung nicht und bestimmen die Grundaussage der Collage nachdrücklich. Unheimlich und damit schrecklich sind vielmehr die übrigen Bestandteile, die den „Eindruck geheimnisvoller Begebenheiten und Zusammenhänge“¹⁸² verstärken und damit den Schrecken ästhetisch potenzieren.

Merkwürdig gekleidete Figuren beherrschen den linken Bildrand, ihre Handlungen bleiben undurchsichtig, sie sind mit Gewehren bewaffnet und vermitteln einen gewaltbereiten Eindruck. Auf dem beschriebenen Weg passiert ein Leichenwagen. Im unteren Bildrand wird dieser morbide und exotische Fremdkörper durch mehrere leblose Körper in aberwitzigen Verrenkungen bestärkt. Das eigentlich Befremdliche, das dem ästhetisch umgesetzten Schrecken der Collage Vorschub leistet, sind aber zwei Zutaten im Bildvordergrund: Es ist der nahezu leitmotivisch auftauchende Knabe, der vom Geschehen isoliert ist und mit einem Fernglas in Richtung des Bildbetrachters schaut. Oder ist hinter ihm genau das vorgeführt, was sich ihm mittels des optischen Gerätes darstellt? Welche Bedeutung hat die ramponierte Kanone an seiner Seite? Hat sie die Zerstörung verursacht? Ist in der Collage mit der verwinkelten Dachbodenarchitektur, den Stützpfeilern und Balken und den merkwürdigen, herunterhängenden Gebilden, die wie schwere Wespenester aussehen, doch am Ende eine bildnerische Umsetzung gefunden für die literarischen Schreckensvisionen des Knaben¹⁸³ auf dem elterlichen Dachboden? Dort entwickelt er nicht nur seine narzisstischen Spiele, sondern entdeckt im entlegenen Schonraum selbst Zeichen eines kommenden Unheils:

„Von Augustes Zimmer waren es nur ein paar Schritte zum Dachboden, einem großen, von Holzpfeilern getragenen Raum, in dem die Wärme dumpf und reglos lastete, und unter dessen runden Giebelfenstern der Fußboden voll lag von toten Wespen.“ (*Abschied*, S. 37)

¹⁸¹ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 39

¹⁸² Herta Wescher: *Die Collage*, a.a.O., S. 207

¹⁸³ In der intrinsischen Selbstbelauerung zeigen die bemerkenswerten Kindheitserinnerungen von Tomas Tranströmer Analogie zu *Abschied von den Eltern*; vor allem gilt das für die Lektüreerfahrungen des Knaben und für die nächtlichen Ängste und Schreckträume. Wie Weiss, so sucht auch der Erzähler in Tranströmers Erinnerungen nach einem Filmzitat, um darin eine Identifikation vorzunehmen. Vgl. Tomas Tranströmer: *Die Erinnerungen sehen mich*, a.a.O., S. 65: „Plötzlich verdichtete sich die Atmosphäre im Zimmer vor Entsetzen. Etwas nahm ganz von mir Besitz. Unerwartet fing mein Körper zu zucken an, am heftigsten die Biene. Ich war ein mechanisches Spielzeug, das aufgezogen worden war und jetzt hilflos zuckte und zappelte. Es waren Krämpfe gänzlich außerhalb der Kontrolle durch den Willen. Ich schrie nach Hilfe, und Mutter kam ins Zimmer. Allmählich verebbten die Krämpfe. Aber das Entsetzen vertiefte sich und wurde zwischen Abenddämmerung und Morgengrauen ein ständiger Begleiter. Das Gefühl, das während der Nächte herrschte, war jenes Entsetzen, dem Fritz Lang in einigen Szenen von „Das Testament des Dr. Marbuse“ nahegekommen ist, vor allem in der Anfangsszene – eine Druckerei, wo sich jemand versteckt, während die Maschinen laufen und alles bebt – ich erkannte mich unmittelbar wieder.“

2.9 Koinzidenz von Collage und Text in *Abschied von den Eltern*. Bilaterales Zeichensystem: Augenblicksphantasien für das *Floß der Medusa*

Ist hier demnach eine jener apokalyptischen Allmachtsphantasien zur Darstellung gebracht, mit denen sich der Knabe in *Abschied von den Eltern* introvertiert zu beschäftigen weiß, die er allabendlich auf dem elterliche Dachboden in zerstörerischen Spielen¹⁸⁴ zelebriert und für deren Vorlage nicht selten die verwegenen Abenteuer und spannendsten Episoden seiner Jugendbücher herhalten müssen? Der Schiffbruch und das Apokalyptische in maritimer Nähe sind darin jedenfalls allgegenwärtig. Es ist das probate Szenario, der bürgerlichen Welt zu entkommen, die der Vater dem Knaben täglich aufs Neue ins Gedächtnis ruft. Mit der Lektüre verschafft er sich Abhilfe von dieser Drangsalierung:

„Ich las von stählernen Kriegsschiffen, die von Granaten zerfetzt wurden, von Torpedos, die aus dem Unterseeboot, in dem die Mannschaft atemlos lauschte, auf die feindliche Bordwand zusteuerten, einen verräterischen Schaumstreifen auf der Wasseroberfläche hinterlassend, ich las von den blutigen Leibern der Verwundeten, von Kameraden, die einander aus den Flammen retteten, von heldenmütigen Kapitänen, die auf der Kommandobrücke ihres sinkenden Schiffes verharrten und sich mit dem Wrack in die Tiefe des Ozeans reißen ließen, ich las von abenteuerlichen Kaperfahrten, bei denen man an fernen Küsten anlegte ...“ (*Abschied*, S. 66/67)

Die Dynamik der Textstelle wird durch die ästhetische Verfertigung bildhafter Adjektive und herausgehobener szenischer Momente erzeugt. Das literarisierte Ich sieht sich mit der Bilderfolge verschmolzen und betreibt in der sublimierenden Lektüre den Ausbruch. Das Sprachbild selbst legt wie die Collage mehrere Ausgangsmaterialien übereinander. Auch hier ist die künstlerische Präferenz auf den ultimativen Augenblick des Schreckens gelegt¹⁸⁵.

Das vereinsamte Ich ruft diese Bilder bevorzugt im Eskapismus seiner kalkulierten Halluzinationen und in den masochistisch gefärbten, erotischen Träumen auf. Der Schiffbruch wird zur begehrten Option, den bürgerlichen Umklammerungen von Heim und Ordnung zu entrinnen:

„... und nur wie eine ferne, ewige Brandung vernahm ich noch die Forderungen der Welt. Und auch diese Brandung verwandelte ich mir. Abends, allein in meinem Zimmer, umgab ein wildes Meer die Insel auf der ich mit meiner Gefährtin lebte, hier hatten uns die Wellen an den Strand geworfen, und hier hausten wir zwischen den Klippen in einer verfallenen Hütte, unserer wahnsinnigen Liebe hingegeben.“ (*Abschied*, S. 54)

Peter Weiss' Analysen in *Avantgarde Film* liefern in gewisser Weise einen Einblick nicht nur in seine eigenen späteren Filmarbeiten, sondern in die ästhetische Verfahrensweise seiner

¹⁸⁴ Vgl. G.F. Hartlaub: Der Genius im Kinde, a.a.O., S. 22: „Aber was und wie viel auch immer vom Kinde formend mit dem Material disponiert werden möge, es erweist sich insofern seine Selbstzwecklichkeit für den Spielenden, als es gleich nach Gebrauch wieder abgebrochen wird. Aufbauen und Zerstören gehören beide zum Spiel, sind echtster Ausdruck der im Kinde wirkenden Naturkraft.“

¹⁸⁵ Zur Frage einer Ästhetik des Schreckens bei Peter Weiss vgl. das Kap. „Die Metaphorik des Schreckens: ‚Zerstückelter Leib‘, ‚vergossenes Blut‘ und ‚totaler Schmerz‘. In: Jost Müller: Literatur und Politik. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, Wiesbaden, 1991, S. 221-242

Collagen, wie sie seit dem *Schatten des Körpers des Kutschers* entstanden sind. In einem Vorwort kommt er auf die grundsätzliche Evidenz der erwähnten Filme zu sprechen, die programmatisch auch für die Collagen gilt: „Immer wieder zeigte sie neue Sehweisen auf, neue Relationen zwischen dem Menschen und den Dingen, zwischen Wirklichkeit und Traum, neue Formen von Bewegung und Rhythmen.“¹⁸⁶

In der Tat schafft die „poetische Bildsprache“¹⁸⁷ der Collagen aus dem Umkreis der autobiographischen Erzählung *Abschied von den Eltern* eine erweiterte Sehweise, die zudem auf einer bilateralen Koexistenz der beiden Ausdrucksformen Sprache und Bild beruht. Mit Blick auf *Die Ästhetik des Widerstands* ist dieses Verfahren abermals potenziert, indem dort Kunstwerke respektive Ereignisbilder zum Gegenstand eines ästhetischen Textes gemacht werden. Das heißt, Text und Bild kommen dort wieder zusammen. Ein ästhetisch vorgefertigtes Material wird dabei durch eine Neu-Kombinatorik erweitert. Dort taucht auch der Vorstellungsgehalt der von Torpedos zerfetzten Schiffe und der schiffbrüchigen Mannschaft wieder auf¹⁸⁸.

Das Kunstwerk wird über seine Gegenständlichkeit, seine „eigene Bildberechtigung“¹⁸⁹ fortgesetzt und in einem aufwendigen poetologischen Prozess verlebendigt. So bekommt der Schiffbruch als Topos zweier Collagen in *Abschied von den Eltern* eine über seine ursprüngliche Konnotation hinausweisende Bedeutung, und so erlangt Géricaults *Floß der Medusa* die symbolische Potenz, sämtliche in der *Ästhetik des Widerstands* auftauschende Schreckensbilder zu bündeln¹⁹⁰. Hat die infantile Neugier am nautischen Gegenstand diese Präferenz gestiftet, wie es die Selbstzeugnisse, vor allem aber die literarischen Konstruktionen nahe legen, so ist die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Collageverfahren und seine avancierte Umsetzung ein weiterer Meilenstein für die komplexe Aufbereitung der maritimen Topologie im Schlussroman. Gerade dort sind die Relationen „zwischen dem Menschen und den Dingen, zwischen Wirklichkeit und Traum“ auf die Spitze getrieben, wie es im Vorwort zu *Avantgarde Film* behauptet wird. Die literarästhetische Beweisführung über den ungemein kompetenten Zugriff auf das imposante Marinebild Géricaults vermittelt sich insofern unbedingt über die Collage und den dort entwickelten assoziativen Bezügen¹⁹¹.

¹⁸⁶ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 7

¹⁸⁷ ebd., S. 9

¹⁸⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 320: „Transportschiffe hatten sie hergebracht, gesunken waren viele, von Flugzeugbomben, Torpedos getroffen, viele von ihnen, deren Atemzügen sich mit den meinen vermischt hatten, waren an den Strand geschwemmt worden, lagen sackartig aufgetrieben, triefend im Sand, im Geröll zwischen Muscheln, die sie nicht fühlten ...“

¹⁸⁹ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 13

¹⁹⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 345: „Aus der vereinzelt Katastrophe war das Sinnbild eines Lebenszustands geworden ... Sie lehnten und hingen aneinander, alles Widerstreitende, das sie auf dem Schiff zusammengeführt haben mochte, war vergangen, vergessen war das Ringen, der Hunger, der Durst, das Sterben auf hoher See, zwischen ihnen war eine Einheit entstanden, gestützt von der Hand eines jeden, gemeinsam würden sie jetzt untergehen oder gemeinsam überleben ...“

¹⁹¹ Vgl. Heinrich Vormweg: Der Autor als junger Künstler. Zur Biografie des Peter Weiss. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 37, München, 1982, S. 21: „Das große Welttheater, das er in einem Gemälde imaginiert hat, der Jahrmarkt, Musikanten, Gaukler und Hausierer, die er ins Bild holte, nehmen gleichsam Szenen späterer Stücke vorweg. Landschaftszeichnungen spiegeln vor der Zeit

In der Halluzinatorik der Géricaultpassage, den synchronisierten Schauplätzen und Handlungen, der narrativen Annäherung an das Gemälde, den Maler und die dokumentarische „Wirklichkeit“ der Schiffskatastrophe sind die zusammengeklebten Einzelbereiche der Collagenwelt und ihre sichtbaren Bildübergänge als eine früh angelegte ästhetische Präferenz vorhanden. In die Bildtiefe von Géricaults Schiffbruchgemälde *Das Floß der Medusa* vorzudringen und das Eigenleben der vielen Details, die physischen und psychischen Paradigmen zu vergegenwärtigen, verdient sich *nolens volens* der sezierenden und kombinatorischen Kunstgriffe, wie sie im Verfertigen dieser poetischen Bildcollagen bewerkstelligt worden sind.

In der Géricault unterstellten Faszination von der Lektüre des Überlebensberichts der beiden Schiffbrüchigen Corréard und Savigny ist der von seinen Büchern affizierte Knabe aufgehoben, wie ihn *Abschied von den Eltern* glaubhaft inszeniert. Es sind die ähnlich gearteten Vorstellungsgehalte, wie sie den Protagonisten dort gebannt haben und wie sie in den Schiffbruch-Collagen um die bildnerische Ebene erweitert worden sind:

„Da die Fregatte nur sechs kleinere Boote mit sich führte, die unmöglich alle Passagiere und Mannschaften, zusammen mehr als vierhundert Personen, zu fassen vermochten, wurde in Eile ein Floß gebaut, das, nach den Berechnungen des Gouverneurs, zweihundert Menschen tragen sollte. Der Himmel bedeckte sich, ein Sturm kam von der Seeseite her, die Fregatte schlingerte stark, ihr Kiel barst in der Nacht, das Ruder brach ab und hing nur noch mit seinen Ketten am Heck.“ (ÄdW, II, S. 11/12)

Collage und Text weisen bei aller grundsätzlichen Unterschiedlichkeit ihrer Ausdrucksweise deutliche Parallelen auf. Anders ausgedrückt: Der gerade von Peter Weiss formulierte Gegensatz zwischen Bild und Schrift ist ein überwindbarer¹⁹². Den trennenden Charakter reflektierend, hat sich Weiss nicht nur ihren gemeinsamen Ursprung vergegenwärtigt, sondern damit auf indirektem Wege einen Zugang zu ihren konstitutiven Merkmalen aufgetan. Ihr ästhetisches Auftreten, ob gemeinsam, wie in *Abschied von den Eltern*, oder einzeln, dient der Imagination als radikalisierte Möglichkeit zur Wirklichkeitsaneignung.

die Art und Weise, wie Peter Weiss dann seine Wahrnehmung in Prosa gebracht, sie nachgeschrieben hat. Collagen dokumentieren die Erfahrung einer Welt, die hinter ihren Versatzstücken immer schwerer zu erfassen ist.“

¹⁹² Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 179: „Was er in den Bildern von sich mitteilte, lag in einer andern Dimension als das Geschriebene. Wenn die Bestandteile eines Bildes auch aus den verschiedensten Erlebnissen hervorgeholt werden, so fügen sie sich am Ende doch zu einem Augenblick zusammen. Wie reich auch immer der Inhalt eines Bildes ist, er umfasst doch nie mehr als eine einmalige Situation. Das Auge folgt den Einzelheiten auf der Fläche, und alle Einzelheiten ergeben in Gleichzeitigkeit das Bild.“ Vgl. Klaus Müller Richter: Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis, a.a.O., S. 120: „Diese Bilder zeigen unwiederbringlich, dass sie sich gerade nicht „mit dem Schmerz (begnügen)“, sondern – wie die Worte – vom „Ursprung des Schmerzes wissen“ wollen; dass sie, ohne die Erinnerung an ihre Genese aus dem Schmerz und die Spuren der Mühen, die der Prozeß des Artikulierens gekostet hat, zu löschen, das Produkt eines jahrelangen Ringens darstellen und als solche auch literarisch entfaltet werden; Géricaults *Floß der Medusa* wäre ein solches Bild; es ist bildlich in seinem Medium, artikuliert in dem Maß seiner Komposition.“

2.9.1 Ästhetische Maximen der Bildaneignung

Der reflektierte Gegensatz von Wort und Bild, wie ihn nicht nur die *Laokoonrede* aufbewahrt, ist möglicherweise eher im Sinne der Selbstvergewisserung dazu angetan, die eigenen künstlerischen Etappen markieren zu helfen. Er schwindet nachweislich zugunsten eines gemeinsamen Primats¹⁹³. In der *Ästhetik des Widerstands* wird dieser schließlich vollends entfaltet. Auffallend dabei ist, dass Peter Weiss in seiner stark assoziativen Ästhetik eine zunehmend selbstbewusste Rückeroberung der malerischen Anlagen betreibt, die er kühn mit denen des Schreibens verbindet. Es ist bezeichnenderweise jene Kühnheit und undogmatische Herangehensweise, mit der die vorgegebenen Konnotationen der Ereignisbilder in der *Ästhetik des Widerstands* aufgebrochen und verlebendigt werden¹⁹⁴.

Undogmatisch deshalb, weil sie sich weniger über umständliche theoretische Differenzen oder Gemeinsamkeiten äußert und definiert, als vielmehr über einfache, angeblich selbstverständliche Schlüsselpositionen¹⁹⁵. Diese werden bei Peter Weiss evident gemacht und damit aufgezeigt, wie wenig selbstverständlich sie generell sind. Nachfolgender Eintrag aus den *Notizbüchern* ist hierfür paradigmatisch und eröffnet das Pluralistische in Weiss' Ästhetik, das sowohl für das Malen als auch für das Schreiben zu veranschlagen ist:

„... das kleine Detail in einem Bild fand Beachtung, und anstelle der einzelnen Bilder traten Reihen von Bildern, mit Abwandlungen der Motive und Themen, Bilder als Stufen einer unaufhörlichen Bewegung. Die Arbeit des Schreibens und Bildherstellens war ein Ausdruck für den Prozeß des Lebens, er war die Wiedergabe von Sekunden des Sehens, des Hörens, Fühlens, nichts anderes als Rohmaterial wurde hervorgebracht: Ausdruck des fortwährend im Entstehen Begriffenen.“¹⁹⁶

Ein genauer Blick auf *Abschied von den Eltern* offenbart in einer ambitioniert, fast obsessiv vorgetragenen Episode die Grundelemente einer eigenwilligen und pluralistischen Ästhetik, die sich skeptisch gegenüber jeglicher Doktrin oder einengender Zuschreibung verhält. In den wenigen Analysen zu *Abschied von den Eltern* ist häufig übersehen worden, dass Peter Weiss in den erzählten Kindheitszenerien, vor allem hinsichtlich der Präferenz von Büchern und Filmen, auf subversive Art jene ästhetischen Maximen vorgetragen hat, die sich späterhin in der unvoreingenommenen Haltung gegenüber den Anschauungsgegenständen des Schlussromans ausgedrückt haben:

„Ich misstraute dem Abgerundeten und Vollendeten und es fiel mir schwer, unter dem Kunstvollen und Geschliffenen nach dem verborgenen Sinn zu forschen. Oft ließ mich das

¹⁹³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 853: „Die Situation beschreiben wie ein Bild. Genau: der Lichteinfall, wo sich die Personen, die Gegensätze befinden, in welchen gegenseitigen Beziehungen sie stehen ... Ausblick auf eine Stadt, eine Landschaft.“

¹⁹⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 347: „Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählte Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand. Diese Übereinstimmung stellte sich her, wenn der höchste Grad emotionaler Intensität erreicht war.“

¹⁹⁵ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 853: „das Mitschwingen, das innere Material Ablagerungen Schichten“, vgl. ebd., S. 18/19: „Bildanalyse 1. Was stellt ein Bild dar 2. Wie ist das Bild aufgebaut 3. An wen richtet sich das Bild 4. Wer ist der Absender des Bildes 5. Welches Anliegen hat das Bild 6. Welche Grundeinstellung bringt das Bild zur Sprache Hauptwirkung Nebenwirkung Konsequenzen“

¹⁹⁶ ebd., S. 44

Durchdachte kalt, während das Rohe, Ungestaltete mich ergriff ... mein Wissen setzte sich zusammen aus bildmäßigen Erfahrungen, aus Erinnerungen an Laute, Stimmen, Geräusche, Bewegungen, Gesten, Rhythmen, aus Abgetastetem und Gerochenem, aus Einblicken in Räume, Straßen, Höfe, Gärten, Häfen ... aus Schwingungen in der Luft, aus Spielen des Lichts und des Schattens, aus Regungen von Augen, Mündern und Händen.“ (*Abschied*, S. 60/61)

2.9.2 Seinsmomente nautischer Provenienz und ihre Wirksamkeit für die *Ästhetik des Widerstands*

Diese Einstellungen werden nicht apodiktisch vorgetragen, sie vermitteln sich konsequent existentiell wie das gesamte literarische Kindheitsprojekt. Im Anschluss an ein selbstgefertigtes Stadtmodell aus „Zellofan“ gelangt der Knabe zu einem jener häufigen Momente, in denen er entweder den befreienden Wendepunkt seines Lebens als ekstatischen Augenblick gekommen sieht oder diesen unter einem angestauten Leidensdruck ersehnt: „Ich mußte nach andern Mitteln des Ausdrucks suchen.“¹⁹⁷

Einer der wenigen Seinsmomente in der ein „Horizont des Glücks“¹⁹⁸ im Sinne einer augenblicklichen Intensitätserfahrung möglich ist, ergibt sich, als der Knabe in seiner typisch-hanseatischen Schuluniform, „... ich hatte meinen dunkelblauen Matrosenanzug an, mit dem dickgeknöteten Schlips, auch weiße Kniestrümpfe und schwarze Schnürstiefel“ (*Abschied*, S. 48/49), die allein das Zwanghafte und Einengende seiner Kindheit verkörpern, plötzlich von Fritz W., dem künstlerisch ambitionierten Verehrer der Mutter¹⁹⁹, die Kleider heruntergerissen bekommt. Es ist jener Knabe, der leitmotivisch aus den Collagen heraus tritt und gleichermaßen uniformiert mit dem Fernglas ausgestattet ist oder aber sich in gebückter Haltung - und intrinsisch versunken - vom Geschehen abwendet. Deutlicher noch hat Peter Weiss diese Figurine in einer weiteren Collage exponiert, die eine Stadtlandschaft im Renaissance-Stil mit industriellen Merkmalen (Schornsteine, Fabrik- und Lagerhallen, Gasometer) zeigt, in der links zwei Kinder zusammen mit einem Reif spielen. Daran nimmt der Knabe, den Peter Weiss in das Bildzentrum gestellt hat, nicht teil. Er verhält sich vielmehr wie in der autobiografischen Erzählung: narzisstisch, selbstversunken²⁰⁰.

¹⁹⁷ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 57

¹⁹⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/M., 1994, S. 168; Vgl. ders.: *Ekstasen der Zeit*, a.a.O., S. 76: „76: „Indem die klassischen Raum-Zeit-Kategorien verschwinden zugunsten phänomenologischer Sensation, entsteht auch keine ideelle Symbolik oder archetypische Metaphorik. Dennoch gibt es eine tiefere Causa. Sie liegt aber nicht in einer dem Gegenstand der Wahrnehmung zugeordnete Substanz, sondern im Glück der Wahrnehmung selbst, im reflexiven ‚Augenblick‘“.

¹⁹⁹ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 31: „Murnau war einer ihrer nächsten Freunde gewesen. Sie bewahrte Briefe und Zeichnungen von ihm auf, und sie schenkte mir einen tönernen Kopf, den er skulptiert und bemalt hatte. Der Kopf, allem Anschein nach ein Selbstbildnis, stand lange in meinem Zimmer, ich verehrte in ihm meinen Wunschwater, nachdem meine Mutter einmal angedeutet hatte, dass eine Ehe mit ihm nicht unmöglich gewesen wäre ...“

²⁰⁰ Vgl. Ilmar Laaban: *Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild*. In: Gunilla Palmstierna- Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.) *Peter Weiss. Leben und Werk*, a.a.O., S. 108/109: „Dem „epischen“ Collagentypus der Bildromane Max Ernsts nähern sich die Illustrationen zum *Abschied von den Eltern* an. Die Eigenart von Peter Weiss hier im Komplikationsgrad des Bildgefüges, im Streben zur Konstruktion eines gigantischen Raumes: bedrohlicher Gigantismus der Erwachsenenwelt und, mit ihr verbunden, der spezifische Gigantismus der industriellen Arbeitswelt; narzisstischer Gigantismus der eigenen Allmachtsträume des Kindes. Die Wahrnehmungen im „Hause“ werden in den riesenhaften Raum der von einer Himmelskuppel überwölbten Stadt der „Dachkammer“-Visionen projiziert. Der Alltag ist ein Welttheater.“

Er trägt jenen typischen Matrosenanzug aus der Kindheitsprosa, die bezeichneten Kniestrümpfe, die Schnürstiefel und auch den „dickgeknötete() Schlips“. Der Junge hat sein eigenes Spiel ersonnen und hebt mit einem Kinderspaten ein Erdloch aus: Steine sind inzwischen aufgehäuft und daneben Papiere, Dokumente, vielleicht Briefe, die der Protagonist in *Abschied von den Eltern* auf dem Dachboden findet und sie wie die Bücher als Lektüreerlebnis betrachtet. Was für eine merkwürdige Beschäftigung: Ein Kind, das archäologisch tätig ist – und dabei ohne Gestik ist, keine Emotionen zeigt!

In der Prosa tritt diese Figurine mit dem regungslosen Gesichtsausdruck als Knabe wieder in Verbindung mit Fritz W. auf, als er sich wegen seines schlechten Schulzeugnisses nicht nach Hause traut und sich bereits einen Ausweg aus seiner Seelennot sucht. Die Alternative entspricht dem täglich gesehenen nautischen Umfeld, das er an der Hand der Zugefrau Auguste in der Bremer Hafengegend erkundet:

„Als ich schließlich doch nachhause kam, weil ich nicht die Kühnheit hatte, mich als Schiffsjunge nach Amerika anheuern zu lassen, saß bei meinen Eltern Fritz W.“ (*Abschied*, S. 49)

Dieses Mal entreißt er dem Knaben, dem der Mut fehlt, auf einem Schiff anzuheuern, nicht seinen eng geschnürten Matrosenanzug, sondern in einem gleichermaßen energischen Durchsetzungsvermögen das Zeugnis und rehabilitiert den in der Schule Sitzen-Gebliebenen²⁰¹.

Matrosenanzug und Zeugnis verkörpern die gleichen Ansprüche einer Gesellschaft, die das Kind in seiner Gehorsamsbereitschaft manipulieren und es in eine Autoritätsgläubigkeit sowie in einen Ordnungssinn hineindrängen wollen, um es so in eine vorbestimmte, nach bürgerlichen Kriterien bemessene Existenz zu zwingen²⁰².

Mit dieser Textstelle ist nicht nur ein weiterer Beleg für die Koinzidenz von Collage und Prosa herausgestellt, die sich vor allem über das nautisch-maritime Motiv des Knaben in seinem Matrosenanzug und in seinem Wunsch, auf ein Schiff zu gehen, ergibt, vielmehr ist die hier vorgestellte Szenerie als Vorstellungsgehalt in der *Ästhetik des Widerstands* noch einmal wirksam. Inwiefern?

²⁰¹ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 50: „Nicht versetzt, rief er noch einmal, während meine Eltern abwechselnd ihn und mich verstört anstarrten, und zog mich zu sich heran, und schlug mir auf die Schultern. Nicht versetzt, genau wie ich, rief, ich bin viermal sitzen geblieben, alle begabten Männer sind in der Schule sitzen geblieben ... Diese beiden Begegnungen mit Fritz W waren die Glanzstunden meiner Kindheit, sie zeigen mir, wie anders mein Leben, unter anderen Bedingungen hätte verlaufen können, und sie zeigen mir den Schatz von unverbrauchter Freude ...“

²⁰² Vgl. Matthias Köberle: *Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 77: „Sie (die Deutschen, Anm. M.W.) werden als ein zum Konformismus erzogenes Volk vorgestellt, das, nachdem es erzogen, selbst zum Erzieher wird und auch die noch nicht Erzogenen zwingt, sich anzupassen. Mangelnde Toleranz, Unfähigkeit zur Auseinandersetzung mit Andersdenkenden sind ebenso als Merkmale in das „Deutschen“-Bild eingebaut worden, wie ein Konformismus, der differenziertes Denken und Verhalten ausschließt.“ In *Abschied von den Eltern* sind die Kategorien von „Autoritätsgläubigkeit“, „Gehorsamsbereitschaft“, „Wertordnungssinn“, „Mangelnde Selbstkritik“ und „Politische und Humanitäre Gleichgültigkeit“, wie sie Köberle für die Ästhetik des Widerstands nachweist, bereits exemplarisch vorgeführt: Dort wächst ein Knabe heran, der Künstler werden will und den seine Umwelt täglich in einen Konformismus zwingt, der sich aus den vorgestellten Kategorien zusammensetzt.

In der Figur Rogebys rekonstruiert der Ich-Erzähler dort eine Kindheit, die eindeutig atmosphärische Züge aus *Abschied von den Eltern* trägt. Auch hier ist die Idee, als Schiffsjunge an Bord zu gehen und so dem elterlichen Einfluss und der provinziellen Enge zu entkommen, präsent. Weiss' Empathie für diese konkrete Situation, die er seinen Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* schildern lässt, stammt aus dem eigenen autobiografischen Kindheitsprojekt, in dem der Knabe sich nicht nach Hause traut, weil er in der Schule sitzengeblieben ist²⁰³. Auch in der analogen Szene in Weiss' Schlussroman geht die erzieherische Gewalt vom Vater aus. Von dieser ist der Heranwachsende eingeschüchtert. Auch hier verhindert das dumpfe Elternhaus jegliche Selbstbestimmung und die Entfaltung einer eigenen Persönlichkeit:

„Er war zu jung, um sich auf einem Frachter anheuern zu lassen, als Sechzehnjähriger jedoch, hörte er, konnte man sich um die Aufnahme beim Schiffsjungenkorps bewerben, und weil dazu vormundschaftliche Bewilligung benötigt wurde, hatte er seinen Vater noch einmal aufzusuchen ... Der Junge stand wartend, sein Verlangen, aus dieser engen, dumpfen Welt herauszukommen, war so stark, dass der Vater nachgeben musste. Beim Weggehen vermochte der Junge nicht, sich nach ihm umzuwenden. So kam der Sechzehnjährige nach Marstrand auf das nach dem Hafen benannte Schulschiff.“ (ÄdW, II, S. 97/98)

Peter Weiss nimmt diesen Vorstellungsgehalt in der *Ästhetik des Widerstands* ein zweites Mal auf, als es um die Kindheit des Malers Tombrock geht. Hier ist die Restituierung einer längst gekannten Idee, wie sie *Abschied von den Eltern* entwickelt, noch überzeugender, da es sich übereinstimmend um die Rekonstruktion einer mühevollen, durch viele Stationen und Widerstände führenden Entwicklung hin zum Künstler handelt.

In einem Dachatelier an der *Ästhetik des Widerstands* schreibend²⁰⁴ begegnet Peter Weiss, so besehen, dem im Matrosenanzug eingeschnürten Knaben aus *Abschied von den Eltern* wieder, wie er ihn in die Collagen gebannt und ihn spielend, der Welt entrückt, auf dem Dachboden des elterlichen Heims, fiktionalisiert hat. Die Wahl des Motivs und die Sensibilität, mit der dieser bestimmte Aspekt von Kindheit dargestellt ist, resultieren aus der frühen ästheti-

²⁰³ Vgl. Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiografischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 155: „Die bestimmende Grunderfahrung des Erzählers ist die gewaltsame Verhinderung eines freiheitlich bestimmten Selbstverhältnisses, ja jeglicher Identitätskonstitution überhaupt. Sozialisation wird in den verschiedenen Institutionen (Familie, Schule, Gesellschaft) durchweg erfahren als eine Verkettung von Maßnahmen, die „Selbstheit“ zu unterdrücken sucht ... Erziehung wird in grausamer Weise als Vorgang der gewaltsamen Überführung aus dem formlosen in den geformten Zustand erlebt ...“

²⁰⁴ Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 353: „Es geschieht im Bewusstsein, dass dies die Grundsituation ist für ein Buch, und mit einem Buch ist ein Lebenszeichen gemeint, denn im Schreiben bin ich vorhanden, es ist meine Art des Existierens. Die Grundsituation ist das Eindringen in einen Bereich der Wirklichkeit, in diesem Fall in einen kleinen engen Bezirk, mit Erinnerungen an die Gegend der Londoner Docks, die Prager Altstadt, die rue de Rosiers in der Nähe des Temple in Paris, die mit den Bildabdrücken des Hausflurs, der gewundenen Treppe, dem Dachboden, den verschachtelten Räumlichkeiten an der Fleminggata verschmelzen.“ Vgl. Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, a.a.O., S. 59: „Schließlich die steilere, strengere Treppe zum Dachboden steigt man immer *aufwärts*. Sie steht unter dem Zeichen des Aufstiegs zur stillen Einsamkeit. Wenn ich träumend in die Dachböden längstvergangerer Zeiten zurückkehre, steige ich niemals herab. Die Psychoanalyse hat den Treppentraum vorgefunden. Doch da sie einen verallgemeinernden Symbolismus braucht, um ihre Interpretation zu fixieren, hat die Psychoanalyse den komplizierten Mischungen von Träumerei und Erinnerung wenig Aufmerksamkeit gewidmet.“ Vgl. Ilmar Laaban: *Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild*, a.a.O., S. 93

schen Entscheidung *pro domo* und ihrer Gestaltung in *Abschied von den Eltern*. Das imaginäre Potential der *Ästhetik des Widerstands* verdankt sich in solchen Passagen nachweisbar stets der Reaktivierung zutiefst persönlicher Anschauungskategorien:

„Der Fünfundvierzigjährige, der aus einer westfälischen Arbeiterfamilie stammte, war, als Kind schon seiner Magerkeit wegen Hering genannt, im Alter von sechzehn Jahren in die Gruben gekommen, wo kleine dünne Leute gebraucht wurden. Lenkte die Zugpferde unter Tage, schob Kohlenkarren, schleppte Holzschwellen, fuhr dann als Schiffsjunge zur See.“ (ÄdW, II, S. 143)

2.9.3 Weiterentwicklung zur Malerpersönlichkeit: „Sinn für Genauigkeit“ und der Wahrnehmungs-Fundus für das *Floß der Medusa*

Abschied von den Eltern lässt an keiner Stelle Zweifel daran aufkommen, dass sich hier eine Künstlerpersönlichkeit zu entfalten versucht, die auf vielschichtige Widerstände stößt²⁰⁵. So sind alle vorgestellten Episoden, wie sie bereits in der nautischen Präferenz der Ich-Figur vorgestellt worden sind, dieser Auseinandersetzung um die künstlerische Selbstfindung und ihre notwendigen Entfaltungsmöglichkeiten gezollt. *Klimax* dieser selbstquälerisch anmutenden Introspektion ist zweifellos das bereits erwähnte Postulat: „Das Grauenhafte war mein Bereich.“²⁰⁶ Hier wird, an der Hälfte der autobiographischen Erzählung angelangt, ein maximales Bekenntnis regelrecht nachgeholt, das über das bisher Erzählte verfügt und die Koloratur der noch ausstehenden Stationen in eine eindeutige Richtung drängt.

Abgesehen aber von dieser Betonung des Schreckens, gelangt der vorgeführte Knabe in *Abschied von den Eltern* zu ähnlich tragfähigen, ungleich zurückhaltender geäußerten Überzeugungen, die als vitale ästhetische Äußerungen zu lesen sind. Mit Perspektive auf die *Ästhetik des Widerstands* beanspruchen sie eine genaue Betrachtung. Wird die fehlgeleitete oder erfolglose Konstruktion eines Landschaftsmodells aus Pappmaché²⁰⁷ als ein konstruiertes Initiationserlebnis in der Welt des Knaben betrachtet, so zeigt ihn die Erzählung bis zu diesem Punkt in einer extremen Verinnerlichung. Mit einer ausgeklügelten Methode beschäftigt er sich, abgesehen von wenigen Ausnahmen, ausschließlich mit sich selbst²⁰⁸.

Die Selbstbeobachtung ist schließlich Teil einer längst einstudierten Methode. Selbst die Außenerfahrungen aus dem Bremer Stadtraum, wie an der Schiffsszenerie auf der Weser verdeutlicht, werden ebenfalls radikal verinnerlicht und zugunsten des Schreckens oder eines angekündigten Rätselhaften problematisiert. Die erzählerische Strategie lässt die In-

²⁰⁵ Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, a.a.O., S. 84: „Daß man von der Welt in die Bücher und Bilder fliehen kann und dass sie zudem offenbar als einzige Verständnis für die eigenen unterdrückten Wünsche haben, ja ihnen sogar Nahrung geben können, waren die Motive, die den jugendlichen Erzähler zur Kunst hingezogen hatten. Aber gerade durch das enge Verhältnis zur Kunst gerät er in einen um so schärferen Gegensatz zur Umwelt, gerät als Heranwachsender in den Legitimationsdruck des Abweichlers von der sozialen Norm.“

²⁰⁶ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 63

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 43: „Doch immer mußte ich zurückkehren zu meiner Kampfstätte auf dem Brett, mußte meine Landschaft neu errichten und mit Truppen bevölkern. Hoch oben über unserm Heim breitete ich Tod und Zerstörung um mich aus.“

²⁰⁸ ebd., S. 47: „... ich studierte mein Gesicht im Spiegel, schnitt Grimassen, lallte und ließ meinen Speichel aus dem Mund tröpfeln, wie ich es zuweilen bei den Geistesgestörten, auf ihren Spaziergängen im Park, gesehen hatte.“

nen- wie die Außenerfahrungen als eine Retardierung erscheinen; die Erzählung bereitet darüber eine notwendige Befreiung vor, die dem Eskapismus des Ich ein Ende setzt und dem notdürftigen Leben eine probate Seinsalternative bietet²⁰⁹.

Im Verlauf der Spiele, die immer wieder das Außenseitertum des Ich-Erzählers verdeutlichen, vor allem aber in der forcierten Beschäftigung mit sich selbst, kündigt sich die Disposition an, beides im Sinne eines ästhetischen Gewinns nutzbar zu machen. Das gilt für den Moment, als der Knabe mit einer Kohorte gemeinsame Sache macht und dabei einen dieses Mal Schwächeren aus der Gruppe ausschließt und auf ein Floß hinaus ins Wasser eines Kieseesees stößt. Auch hier taucht das Ausgeliefertseins aus den Schiffbruch-Collagen auf, der mit dem anfälligen Gefährten verbundene Zustand der Gefährdung und des jederzeit möglichen Untergangs.

Das Floß als Imaginationsgehalt, wie es *prima volta* die surrealistische Prosa *Von Insel zu Insel* umsetzt, koinzidiert in *Abschied von den Eltern* als Wahrnehmungsgegenstand mit den Collagen und den dort im Unbill des Wassers kämpfenden Booten, die in ihrer Umschlägigkeit ins Bildzentrum geklebt sind und kurz vor dem Schiffbruch stehen:

„... ich war dabei, als man einen Gefangenen auf einem Floß in ein überschwemmtes Grundstück hinausstieß und ihn mit Lehmklumpen bewarf, ich war von kurzem Glück erfüllt, dass ich zu den Starken gehören durfte, obgleich ich wusste, dass ich zu den Schwachen gehörte.“ (*Abschied*, S. 53)

Abgesehen von der Spielszene im Garten mit Friederle, der sich dem Knaben gegenüber als Herrenmensch *en miniature* geriert und ihm, hänselnd, die Matrosenmütze vom Kopf zieht, ist diese Episode nachweislich die einzige in der autobiografischen Prosa, in der sich der Protagonist überhaupt in eine Gemeinschaft mit anderen begibt. Peter Weiss hat diese Szene herausgestellt, um darin zu zeigen, dass das introvertierte Kind durchaus auch die Disposition zum Täter in sich trägt. Für das ästhetische Konstrukt ist aber der darin ausgesprochene Imaginationsgehalt des auf dem See treibenden Gefährten von Bedeutung: Ziellos und ohne eigene Navigation ist es den Naturgewalten und den anthropogenen Gewalteinwirkungen von außen („... und ihn mit Lehmklumpen bewarf ...“) ausgesetzt. Auf diese Idee als Basis-Struktur und den bildnerischen *Impetus* der ruderlos dahintreibenden Boote aus den Collagen, die allein von den aufgepeitschten Wellen bewegt werden, greift Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* zurück, wenn er das Ausgeliefertsein auf dem Floß der „Medusa“ vorstellbar macht:

„Eine Stange war aus dem Boden des Floßes gerissen, als Mast aufgerichtet und mit dem Bugsierseil befestigt worden, das Klatschen des Segelfetzens war zu hören, und die Drehung war zu verspüren, die nicht zu behebende Querlage des Floßes, die von einem übermäßig langen seitwärts hinausstoßenden Holzstück herrührte.“ (*ÄdW*, II, S. 14)

²⁰⁹ ebd.: „So lernte ich zu leben, ich weiß, etwas fehlt, ich tappe herum und suche, ich wimmere und schreie, und ich finde es nicht, ich wachse, ich reife, und die Bewegungsfreiheit wird mir immer mehr eingeengt, ich wage kaum mehr zu suchen, stoße mich überall an den Begrenzungen und verkrieche mich.“

In dieser Szene, als die Schiffbrüchigen aus dem Material des Schiffes ein Floß gezimmert haben und dieses schließlich fahrbereit machen²¹⁰, sind die visuellen Versatzstücke von Segelfetzen, zerborstenen Schiffsmasten, zerrissener Takelage und überall schwimmenden Holzresten aus den gescheiterten Schiffen vertreten, wie sie in den Collagen als Partikel aufgeklebt sind. Auch der Tumult, wie ihn Peter Weiss als Augenblick des Umsteigens vom Schiff auf das Floß nicht versäumt zu schildern, korreliert mit dem schrecklichen Impetus und der Dynamik aus den Schiffbruchcollagen, in denen sich hektische Figuren zu retten versuchen und ihre Gesichter vom Schrecken gekennzeichnet sind:

„Die Vorstellung von diesem Einschiffen, unter Gebrüll und Hieben, während die Wogen die Schanzkleidung und die Maststümpfe der gekenterten Fregatte zertrümmerten, das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten, die verzerrten Münder, aufgerissnen Augen, emporgestreckten, gespreizten Hände, die Anstrengung, das Floß von der glitschigen Bordwand abzustößen ... solche Eindrücke nahmen den Maler in Anspruch, ehe ihn das Bild des vollgeladenen Floßes überwältigte.“ (ÄdW, II, S. 12/13)

Hier auf den Maler sprechen zu kommen, der von diesen Wahrnehmungsgegenständen affiziert ist, ist der von Peter Weiss literarisch umgesetzte Rekurs auf die eigene Vergangenheit als Maler und Collagist, der diese *Topoi* als raffinierte Ausschnitte vorgegebener graphischer Illustrationen in seinen „Materialbildern“²¹¹ verlebendigt hat: Die umgeknickten Mastbäume, wie die verzerrte Gestik und Mimik der Figurinen darin, ihre hektischen und scheinbar unkoordinierten Bewegungsabläufe korrespondieren mit der in den Maler Géricault hineingedeuteten Imagination der akuten Seenot und dem Verlassen des sinkenden Schiffs!

Es ist ein literarästhetischer Kunstgriff, dass Peter Weiss im Zuge des Géricaultblocks auf die Konstruktionszeichnung²¹² zu sprechen kommt, die der Original-Ausgabe von Corréards und Savignys Überlebensbericht beigelegt ist. Hier ist nicht nur eine Möglichkeit gegeben, die verzweifelten Ereignisse des Floßbaus auf hoher See vorstellbar zu machen, gleichzeitig tritt in der sprachlichen Verfertigung dieser Zeichnung (unbewusst) das artistische Prinzip aus der Collagenwelt zutage und die sorgfältig differenzierten Figuranten und Objekte, die – wie gezeigt wurde – bereits in den ersten Kinderzeichnungen von Peter Weiss verfügbar waren²¹³.

²¹⁰ Es nimmt nicht wunder, dass in Blumenbergs Untersuchung zur Metapher des Schiffbruchs diese Phase, das sinkende Schiff zu verlassen und aus dem Material desselben ein provisorisches Fahrzeug zu zimmern, hinsichtlich seiner eidetischen Überzeugungskraft besondere Berücksichtigung findet. Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 73/74: „Wenn es kein erreichbares Festland gibt, muß das Schiff schon auf hoher See gebaut sein; nicht von uns, aber von unseren Vorfahren. Diese konnten also schwimmen und haben sich – irgendwie aus etwa herumtreibendem Holz – wohl zunächst ein Floß gezimmert, dieses dann immer weiter verbessert, bis es heute ein so komfortables Schiff geworden ist, dass wir gar nicht mehr den Mut haben, ins Wasser zu springen und noch einmal von vorn anzufangen. Die Schwäche der zum Vollgleichnis ausgebauten Metapher ist erkennbar die, daß sie eine Anleitung zur Argumentation gegen das Verlassen des komfortablen Schiffes enthält. Sie läßt das Risiko des Absprungs und Neuanfangs aus dem schwimmenden *Status naturalis* alles andere als vertretbar erscheinen.“

²¹¹ Vgl. Herta Wescher: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, a.a.O., S. 7

²¹² Vgl. das Deckblatt der vorliegenden Untersuchung

²¹³ Vgl. Rüdiger Steinlein: Ein surrealistischer „Bildtdichter“. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss – Werk und Wirkung, a.a.O., S. 60: „ ...

Sich überhaupt mit der Zeichnung aus der Buchausgabe zu konfrontieren, hat zum einen die Intention, Géricaults Vorgehensweise zu demonstrieren (davon ausgehend, lässt er sich ein Modell anfertigen), zum anderen wird damit die eigene malerische Voreinstellung mobilisiert und die Vergangenheit auf den Plan gerufen. Darüberhinaus wird dem Leser durch diese Einfügung (eines seinerseits dem Buch der beiden Autoren „beigegebenen Drucks“) eine Vorstellung von dem nautischen Gefährt gegeben, auf das sich die Schiffbrüchigen retten können. Darüber hinaus setzt die Bildbeschreibung neben dem Imaginationsvermögen des Protagonisten auch das der Leser in Gang:

„Das Floß, dessen Konstruktionszeichnung im Kupferdruck dem Buch beigegeben war ... war zwanzig Meter lang und sieben Meter breit. Marsstengen waren an den Längsseiten, dazwischen Rahen und Bramstengen des Fockmasts und Großmasts angebracht und dick mit Tafelwerk verknötet worden, im rechten Winkel darüber waren Bretter des Decks genagelt, fünfmal unterteilt von längren Bohlen, die seitwärts zwei bis drei Meter hinausragten, am Bug bildeten zwei einander überkreuzende Bramrahen eine Art Brustwehr, und als Geländer, denn so wurde es genannt von denen, die das Floß bauen ließen, doch nicht im Sinn hatten, sich ihm anzuvertrauen, diente ein Gebinde aus allerlei Hölzern, kaum einen halben Meter hoch. (ÄdW, II, S. 12)

Die Art und Weise, wie der „Kupferdruck“ beschrieben wird, bündelt einmal mehr die außergewöhnliche nautische Kompetenz und das ästhetische Erfahrungswissen von Peter Weiss, der mit den Begrifflichkeiten umzugehen und sie zu differenzieren weiß und diese Vorstellungsgehalte selbst im Sinne der nautischen Bilder und Collagen mit seinem „Sinn für Genauigkeit“ (ÄdW, I, S. 9) künstlerisch umgesetzt hat: Der Autor weiß genau, was ein „Fockmast“ ist und kennt den aus dem Schiffbaus stammenden *Terminus technicus* des „Tafelwerks“. So genau ist seine Akribie, dass er den Begriff des Geländers moniert, wie er ausgerechnet von denen veranschlagt worden ist, die sich in die Beiboote der „Medusa“ haben retten können und selber das provisorische Floß nie betreten haben²¹⁴.

Weiss' gleichermaßen ausgeprägter Sinn für Gerechtigkeit stellt diese sprachliche Ungenauigkeit heraus, der die durchschaubare Absicht zugrunde liegt, das provisorische Fahrzeug als seetüchtig und stabil zu beschreiben, um so das zutiefst egoistische Handeln zu verschleiern, sich selbst rechtzeitig in Sicherheit gebracht zu haben. Wohl gemerkt in den Augen derer, die in den Beiboote der Fregatte „Medusa“ einen sicheren Platz finden konnten. Weiss will mit diesem kleinen Einschub die Position der Überlebenden Corréard und

sein erzählerisches Werk ... steht ersichtlich im Bann eines Ausdrucksverhaltens, dem wesentliche visuelle Strukturen zugrunde liegen, das an der Bildgestalt orientiert ist.“

²¹⁴ In einer genauen, für die *Ästhetik des Widerstands* typischen Katalogisierung, führt Peter Weiss die unterschiedlichen Schiffstypen auf und ordnet sie jeweils Ruderern zu, die diese Fahrzeuge navigieren. Auf diesem Weg evoziert er den Kontrast zum steuerlosen, voll besetzten und nicht seetüchtigen Floß. Vgl. ÄdW, II, S. 12: „Herr Chaumareys enteilte und bestieg das Stabsboot, das, neben den zwölf Ruderern, zweiundvierzig Mann aufnahm. Im großen Schiffsboot, mit vierzehn Ruderern, befanden sich der Gouverneur und die höhern Beamten, insgesamt fünfunddreißig Personen, nebst reichlichem Gepäck. Das dritte Boot, von zwölf Mann gerudert, war von achtundzwanzig Offizieren eingenommen worden. Dreißig Menschen drängten sich in der ruderlosen Schaluppe zusammen, und dreißig auch in dem Kahn mit acht Ruderern, der zum Hafendienst am Senegal bestimmt war, fünfzehn schließlich kamen in die Jolle.“

Savigny stärken, die ihren Bericht in der Absicht verfasst haben, die Missstände und das Fehlverhalten deren aufzudecken, die den Schiffbruch verursacht haben²¹⁵.

Im literarischen Korrektiv ersetzt Peter Weiss deshalb den euphemistischen Begriff „Geländer“ durch die ungleich präzisere und die Notlage der Flößlinge berücksichtigende Bezeichnung „Gebinde aus allerlei Hölzern“, die zudem den spartanisch-provisorischen Charakter des Floßes, das selbst wie die Collage ein Materialmix aus verschiedenen Fremdbereichen („Hölzern“) ist, besser zur Geltung bringt²¹⁶.

Deutlicher noch als die Referenz auf die Konstruktionszeichnung des Floßes erscheint eine Bilddeutung von Géricaults *Scène du Déluge* in der *Ästhetik des Widerstands* als eine nachgerückte Kommentierung der eigenen Schiffbruchcollagen, „in denen der Ablauf sich ballt und erstarrt“²¹⁷. Dieser Bildvergleich demonstriert ferner, dass „Resultate aus einem Vierteljahrhundert künstlerischer Arbeit bereits vorhanden (sind)“²¹⁸, als Peter Weiss mit der Fiktionalisierung dieser Szene beschäftigt ist:

„Da stürzten Regengüsse aus niedrig treibenden Wolken, das aufgewühlte Wasser brandete an schroffen Klippen, die ein paar Menschen erklommen hatten, vom kenternden Floß reichte die Frau ein Kind dem Mann empor, während ein Jüngling auf den Brettern kniete, weiter entfernt am sinkenden Boot waren noch die festgeklammerten Hände eines Ertrinkenden zu sehn ...“ (ÄdW, II, S. 31)

Allein der kniender Jüngling, der in Géricaults Sintflut-Bild ausgemacht wird – sowie die auftauchenden meteorologischen und geografischen Distinktionen – sind eine literarische Reminiszenz an den dynamischen Gehalt der Schiffbruch-Collagen aus *Abschied von den Eltern* und den unwirtlichen Gegebenheiten, wie sie Peter Weiss dort zum Ausdruck bringt.

2.9.4 Ausarbeitung ästhetischer Kategorien für die Ereignisbilder in der *Ästhetik des Widerstands* respektive dem *Floß der Medusa*

Haben sich im ersten Teil der autobiografischen Erzählung die bevorzugten Wahrnehmungsgegenstände durchgesetzt, wie sie sich überwiegend der nautischen Topologie und der spezifischen Urbanität Bremens verdanken, so betreibt der fortschreitende Text ein erweitertes Ziel: Das Kind an der Hand der Zugehfrau, mit der es seine primären haptischen Erkundungen teilt, weicht dem zunehmend Reifenden²¹⁹, der nach einem Ausweg aus seiner Konfliktlage sucht. Dieser aber vermittelt sich sukzessive

²¹⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 9: „Der Leser aber, der sich im November Achtzehnhundert Siebzehn in das eben erschienene Buch über den Schiffbruch der Medusa vertiefte, sah, wie sich hier die Epoche entfaltete, in der er lebte, aus Engstirnigkeit, Selbstsucht und Habgier sah er ein Imperium mit provinziellen Zügen emporwachsen, die Profiteure sah er, und deren Opfer.“

²¹⁶ Vgl. „Die Ästhetik des Widerstands‘ als Korrektiv“, in: Peter Hanenberg: Vom Nutzen der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 169f

²¹⁷ Vgl. ÄdW, II, S. 207

²¹⁸ Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 443

²¹⁹ Diese Reifung wird mehrfach durch den erwachenden Geschlechtstrieb und durch die leidenschaftliche Onanie bekräftigt. Vgl. ebd.: S. 54/55: „Wenn ich sie umarmte umarmte ich mich, ich streckte mich mir selbst entgegen, drang ein in mich selbst. Und dann, nach dem verspritzten Glück, nahm das Zimmer Gestalt an, das furchtbar alltägliche Zimmer, und vernichtete meine Einbildungen.“ Vgl. Otto Rank: Sexualität und Schuldgefühl. Psychoanalytische Studien, Wien, 1926, S. 127: „Das Auftreten der Angst im Gefolge der Kinderonanie hängt mit dem Entstehen der Angst im Kindesalter überhaupt zusammen, ebenso wie ja die Onanie sich mit der infantilen Sexualbetätigung im allgemeinen deckt und nur der deutlichste Ausdruck derselben

aus seiner Konfliktlage sucht. Dieser aber vermittelt sich sukzessive über eine angestrebte künstlerische Erfüllung²²⁰. Nachdem die motivlichen Präferenzen festgelegt sind, erfolgt in einem weiteren Bewusstseinsschritt die Konstatierung ästhetischer *Valeurs*, die schließlich den Weg zur eigenen künstlerischen Betätigung freimachen soll²²¹. Wegbereitend und vorbildhaft sind Erlebnisbereiche, die bereits in einer ästhetisch gebundenen Form vorliegen und an denen der Knabe aktiv teilhat. Das sind nachhaltige Lektüreerfahrungen, Kinder- und Jugendbücher samt ihrer expressiven Illustrationen.

Und das sind die genannten visuellen Initiationen aus dem Bereich der Optik, das sogenannte „Guckkastentheater“ und die „Laterna magica“²²², wie sie späterhin in *Fluchtpunkt* noch einmal aufgenommen und reflektiert werden. „In den Büchern trat mir das Leben entgegen“, deklamiert das Ich den Auftakt seiner Leseerlebnisse, die mit einem ausgesuchten identifikatorischen Interesse²²³ gelesen werden. Die nächtlichen Schreckträume, die Repressionen aus dem Tagesgeschehen, die Allmachtphantasien, aber auch das Gefühl, verloren und verlassen zu sein, und die Sehnsucht nach einem besseren Leben sind in den Büchern gespiegelt²²⁴. Und wenn der Knabe beteuert: „Die Stimmen der Bücher forderten mein Mittun, die Stimmen der Bücher forderten, daß ich mich öffnete und auf mich selbst besann“ (*Abschied*, S. 59), steckt in dieser Induktion ein Appell, dem Lesen ästhetische Strukturen oder Kategorien abzugewinnen. Über die inhaltliche Präferenz und damit über den Tenor der ausgewählten Bücher lässt das Ich keinen Zweifel: Dominiert in den introvertierten Spielen mit sich selbst, die an sich wenig spielerischen Charakter haben (und mit dem Matrosen-Knaben aus den Collagen korrelieren) und ohne die Erfahrungen mit Gleichaltrigen auskommen, ohnehin der Schrecken, so geht die Motivation, zu lesen, eindeutig in diese Richtung.

ist. Während nun dem Kinde diese Angst meist als solche bewusst wird und sich, - wo sie nicht zur Phobie führt – von anderen Komplexen beeinflusst, als Todesangst manifestiert, bewirken die beim reifen Individuum bereits entwickelten moralischen Hemmungen die psychische Verkleidung der Angst als Schuldgefühl.“

²²⁰ Vgl. Otto Rank: *Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie*, Wien, 1918., S. 64: „Das Schaffen des Künstlers wurzelt zutiefst im Leiden, es ist bedingt durch das Entstehen von Konflikten in seinem Innern, deren er mit den normalen Mitteln nicht Herr werden kann.“

²²¹ ebd., S. 66: „Der Künstler dagegen vermag einen glücklichen Ausweg aus der nach beiden Seiten hin unbefriedigenden Lösung zu finden, indem er seine Phantasievorstellung in einem bestimmten Material so abzubilden und nach außen zu stellen imstande ist, daß dieses ‚Zwischenreich‘ zwischen Wirklichkeit und Phantasie, wie Freud die Kunst nennt, die Genußmöglichkeiten beider Welten, der äußeren und der inneren, in der weitestgehenden und reibungslosesten Weise gestattet.“

²²² Vgl. Detlev Hofmann/Almut Junker: *Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Würzburg, 1982, S. 25: „Befremden und Verzauberung verdanken sich ... Sinneseindrücken, die durch optisches Gerät vermittelt wurden. Erst Okulare und Objektive ermöglichten es, Bilder und Gestalten zu sehen oder überhaupt erscheinen zu lassen, die der Alltagswahrnehmung unvertraut und überraschend waren. Daß man die isolierte Vergrößerung und Abbildung wirklich vorhandener Dinge wie den täuschenden Anschein von bloß Erdachtem durch Anwendung optischer Gesetze erzeugen kann, ist in unserer Schulweisheit und Photopraxis geläufig. Deshalb mag es auch manchen verwundern, dass man früher dabei von Geheimnis und Zauber sprach ...“

²²³ Vgl. Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, a.a.O., S. 227

²²⁴ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 59: „Das Chaos in mir von unausgegorenen Sehnsüchten, von romantischen Verstiegenheiten, von Ängsten und wilden Abenteuerträumen wurde aus unzähligen Spiegeln auf mich zurückgeworfen.“

2.9.5 Schrecken

„... ich bevorzugte das Anrühige, Zweideutige, Düstere, suchte nach Schilderungen des Geschlechtlichen, verschlang die Geschichten von Kurtisanen und Hellsehern, von Vampiren, Verbrechern und Wüstlingen ...“ (*Abschied*, S. 59)

Dergestalt gibt der Knabe zunächst einen groben Überblick über seine nicht selten verbotene Lektüre, die zudem mit einem Lustgewinn und zumeist heimlich gelesen wird. In den weiteren Ausführungen werden nicht nur einzelne Titel erwähnt, sondern Sequenzen herausgestellt, die das dominierende Schreckliche näher beleuchten und darüber hinaus nach einem möglichen Grund für diese außergewöhnliche Neigung fragen. Dem Knaben geht es um Identifikation und um eine masochistische Konfrontation mit *per se* grausamen *Topoi* und Handlungen²²⁵. In den Büchern erfährt er demnach eine Bestätigung seiner inneren Konflikte und selbstquälerischen Phantasien sowie seiner lauernden, zutiefst argwöhnischen Außenerfahrungen.

Der Schrecken ist dort sprichwörtlich auf Schritt und Tritt erfahrbar und vermittelt sich selbst noch über die kleinsten Zeichen dem wachsamem Ich. Das angestrenzte Verfahren wird durch eine doppelte Auswahl bestimmt, d.h. die Bücher erzählen grundsätzlich Begebenheiten, die grausam sind. Dessen nicht genug, forciert die selektive Wahrnehmung treffsicher die schrecklichsten Szenerien der Bücher²²⁶. Es sind die Höhepunkte einer vorgegebenen narrativen Struktur, die das Kind in den schicksalhaften Momenten von Verlassensein, von Tötungen oder der bloßen Androhung von psychischer und physischer Gewalt intuitiv wittert. Die Grundlagen findet es in Märchen wie in pädagogisierenden Kinder- und Jugendbüchern mit eindeutigen Befunden: Hoffmanns „Struwwelpeter“, die illustrierte Abenteuergeschichte des kleinen „Mucki“, den der Knabe zum Antihelden seiner selbst stilisiert²²⁷.

²²⁵ ebd., S. 63: „Besser als die Ungewißheit waren diese klar vorgezeigten Schrecklichkeiten und Grausamkeiten. Es war besser, ganz nah vor der Gefahr zu stehen und ihr in die Augen zu blicken, es war besser, zu sehen, daß es sie wirklich gab, als qualvoll allein im Dunkeln zu liegen und sie nur zu ahnen“. Der Gestus an dieser Stelle ist ein bewusst naiver, der die fiktionalisierte Gewalt und den ästhetischen Schrecken zur bestätigenden Gewissheit macht, dass er in der ‚Wirklichkeit‘ des Kindes tatsächlich vorkommt.

²²⁶ Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 104: „Weiss geht es gar nicht um Aufruhr, sondern um Aushalten ... Niemals ist bei ihm der Schrecken der Träger des wirklichen Affekts auf den Rezipienten, denn dieser wäre ein formaler ... Der Schrecken ist bei Weiss immer nur der Ur-Impuls, dem es mit Gestaltung beizukommen gilt. Wie er im Kunstwerk selber immer schon durch die Gestaltung gebannt ist, so kommt er auch auf den Rezipienten stets nur als gestalteter, begriffener zu. Der Leser soll nicht elementar erschüttert werden, sondern zur Selbstverteidigung in der Imagination stimuliert werden.“

²²⁷ Vgl. Juliane Kuhn: „Wir setzen unser Exil fort“. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, St. Ingbert, 1995, S. 95: „Die Beschäftigung mit Kunst resultiert nicht nur aus der Opposition der beiden Ich-Erzähler zur bürgerlichen Welt der Eltern (gemeint sind die Protagonisten in den beiden autobiographischen Texten Abschied von den Eltern und Fluchtpunkt, Anm. MW), sondern auch aus dem dringenden Bedürfnis, sich mit etwas oder jemand identifizieren zu können. Die Kunst setzt die Identifizierung mit dem Fremden und Anderen, zu der sie bisher kontinuierlich neigten, fort. Schon die in „Abschied von den Eltern“ erwähnte frühe Lektüre der Geschichten vom kleinen Cowboyhelden Mucki, vom Struwwelpeter und vom Suppenkasper hat diese Funktion. In diesen Geschichten entdeckt der Sohn die eigenen Ohnmachtsgefühle gegenüber den Eltern, die eigenen vergeblichen Auflehnungsversuche gegen diese.“

2.9.6 Augenblick und Plötzlichkeit: Umschlägigkeit

Eine ästhetische Kategorie leitet in auffälliger Weise das Wahrnehmungsverhalten des Kindes in *Abschied von den Eltern*. Es ist ein punktuell, auf einen intensiven und zeitlich begrenzten Augenblick gerichtetes. An den ekstatischen Momenten der Orientierung im urbanen Raum ist dieser strukturelle Modus bereits auffindbar. Diese Momente, so vermittelt es die Organisation des Textes, sind entsprechend ästhetisch übertragen. Die Auswahlkriterien der Bücher gehorchen übereinstimmend dieser Favorisierung des wahrnehmenden Knaben in der Stadt. Das gilt für deren Inhalt, das Genre und auch für die markanten Illustrationen, die das literarische Ich hier rückerinnert. Nicht zuletzt, um darin Bild und Text als Ausdrucksmittel innerhalb des eigenen fiktionalen Konstrukts vorzuführen²²⁸.

Die Emphase für den Schrecken, die allein durch die bevorzugte Motivik plausibilisiert ist, steigert sich durch die dort vorgeführte zeitlich limitierte Struktur. Das Ich spricht bezeichnenderweise von „Szenerien“²²⁹ und „Szenen“²³⁰ seiner Lektürewelt und hat damit den momentgerichteten Status bereits bekundet. Überdies suggeriert die Betonung dieser inhaltlichen und zeitlichen Verdichtung einzelner Sequenzen das ästhetische Prinzip der autobiographischen Erzählung selbst und ihres vorgeführten a-chronologischen, augenblicksorientierten Erinnerungsverfahrens. Die avantgardistische Konstruktion von *Abschied von den Eltern* basiert ja insbesondere auf dieser Augenblicksstruktur; über sie vermittelt sich die Intensitätserfahrung des Ich-Erzählers. Wie aber organisiert der Text selbst diese semantische Auffälligkeit?

Im Wesentlichen setzt er die postulierten Auswahlkriterien des Knaben direkt um. Es dürfte nur folgerichtig sein, diese als subversiv vorgeführten ästhetischen Bestimmungsmerkmale der vorgelegten Prosa zu betrachten. Das heißt, äußert sich das fiktionalisierte Ich über das Charakteristische der Bücher, so spricht darin verschleiert der Autor über seine artifizielle Prosakonstruktion und über die Ästhetik der eigenen (noch zu schreibenden) Bücher: In *Fluchtpunkt* erst wird die Bedeutung der frühen Lektüre nebst anderen Kunstformen manifestiert²³¹ und im Sinne der ästhetischen Primärerfahrungen zu rechtfertigen versucht. *Abschied von den Eltern* trägt aber noch nicht diesen präsumtiven Gestus, erst die autobiographische Fortsetzung als Roman verfügt darüber.

Bezogen auf die Augenblicksstruktur wird der skizzierten Aufzählung von Kinderbüchern eine durchaus selbstbewusste, beinahe literarkritisch anmutende Maximalforderung vorangestellt. Sie betrifft nicht nur die Bücher, sie wird direkt übertragen auf die autobiographi-

²²⁸ Vgl. den von bislang gekannten Verortungen abweichenden und erhellenden Beitrag von: Klaus Müller-Richter: Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis, a.a.O., S. 116-137.

²²⁹ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 62

²³⁰ ebd., S. 63

²³¹ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 55: „... und da waren die Bücher. Die Ordnung, in der ich die Bücher ins Regal stellte, entsprach einer inneren Folgerichtigkeit, die im Laufe der Jahre herangewachsen war. In Verwandtschaftsbeziehungen, den Perioden entsprechend, in denen ich sie gelesen hatte, fügten sich die Bücher aneinander. Hinter jedem der abgegriffenen fleckigen Einbände konnte ich eine Welt eigener Gedanken finden. „Vgl. auch eine analoge, vorbereitende Textstelle in *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 61: „Alle Stadien meiner Entwicklung hatten ihre Bücher.“

sche Erzählung und auf die dort platzierten „Szenerien“. Der kindliche Anspruch auf eine spannende Lektüre mit raschen Höhepunkten formuliert einen ästhetischen Wert, der die eigene Epik betrifft²³². Bevorzugt wird eine *Medias-in-res*-Technik, die ohne semantische Redundanzen auskommt und umstandslos in ein Geschehen mündet:

„Doch je mehr ich meiner selbst bewußt wurde, und je weniger ich vor mir selbst zurückschreckte, desto stärker wurde meine Forderung, daß die Stimme des Buches unverstellt zu mir spräche und nichts vor mir verbarg. Bald zeigten mir schon die ersten Worte eines Buches die Wesensart des Sprechenden. Ich wollte gleich von ihm angerührt werden, wollte gleich seine Glut und innere Überzeugung erfahren. Lange Umschreibungen machten mich ungeduldig. Ich wollte gleich mitten in das Erlebnis hineingerissen werden, wollte gleich wissen, um was es ging.“ (*Abschied*, S. 60)

Die kindliche Attitüde, die hier vorgeführt wird und äußerst subjektivistisch von „Glut“ und „innerer Überzeugung“ spricht, birgt *in nuce* die ästhetische Einsicht nach einer strukturell-semantischen Verdichtung. Sie liegt als poetologisches Wahrnehmungsereignis verdichtet im limitierten Augenblick einer ekstatischen Plötzlichkeit vor²³³.

Paradigmatisch für das selektive Interesse des Kindes ist, dass es sich bei den angeführten Lektürebeispielen von vornherein der „Umschreibungen“ entledigt und so „unverstellt“ und „gleich“ „in das Erlebnis“ vorstößt. Das heißt, die von früher hier erinnerte Leseerfahrung wird im Schreibakt künstlich nachvollzogen, indem „unverstellt“ die erzählerischen und visuellen Höhepunkte von Buch und Illustration reaktiviert werden.

Die Komprimierung einer vorstrukturierten Erzählsituation, wie sie sich in den Kinderbüchern darstellt, erfolgt durch die radikale Hinwendung zum Schrecken und durch eine intuitive Begabung des Knaben, dem Schrecklichen ein Superlativ abzurufen. Das heißt, aus den ohnehin bevorzugten Themen und Motiven der Grausamkeit wird ein besonders hervorstechender Moment herauspräpariert, in dem allein in der semantischen Strukturiertheit eines dramatischen Augenblicks der Schrecken potenziert vorliegt²³⁴.

Ein Modus übrigens, der sich mit der innerpsychischen Konstituiertheit, der extremen Verfassung des Ich²³⁵ während seiner nächtlichen Schreckträume, zu decken scheint und den emphatischen Lektüremomenten vorausseilt. Aus dem „Suppenkasper“ wird der Moment herausgehoben, in dem der unartige Junge mit dem Tischtuch samt dem Geschirr zu Boden stürzt. Aus der Volkssage „Muhme Lenelies“ ist es der Moment, in dem die Alte „plötzlich zum Wegrund vorschnellte und das Kind mit sich riß“²³⁶.

²³² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, a.a.O., S. 167: „Dadurch aber entsteht ein Mitteilungseffekt, den wir die rhetorische Figur der angemeldeten, aber aufgeschobenen Katastrophe nennen wollen.“

²³³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 159

²³⁴ Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 66: „Die Bilder die ich in der Bibel fand, alle diese Bilder von Verfolgungen und Torturen, von Ausbeutungen, Brandschatzungen und Morden, von Verleumdungen und Bußen, bildeten die Vorbereitungen zu neuen Visionen.“

²³⁵ ebd., S. 44: „Ich hielt den Atem an, nur mein Herz hämmerte, und jetzt kam es auf mich zu, von allen Seiten, ich stellte mich tot, wenn nur das Herz nicht so dröhnen würde, ich lag mitten zwischen den kauenden Unwesen, die meine Ermordung planten.“

²³⁶ ebd., S. 63

Das bevorzugte erzählerische Moment sämtlicher Lektüren des Knaben beinhaltet eine semantische Gemeinsamkeit: Es ist die Ereignisstruktur einer jähen Umschlägigkeit, einer plötzlich auftretenden Veränderung. Tendenziell enthalten alle genannten literarischen Vorlagen eine alarmierende Stimmung, die sich *ad hoc* verändern und sodann dramatisch zuspitzen kann. Das trifft besonders für die rekapitulierten Szenerien aus den Märchen zu, die, wie „Hänsel und Gretel“ oder „Rumpelstilzchen“ ohnehin einen zutiefst verstörenden oder grausamen Stoff erzählen. Aus ihnen wird der maximal angespannte, wechselvolle Augenblick extrahiert, in dem eine Entscheidung fällt. Das ist der Moment der Täuschung der beiden gefangen gehaltenen Kinder in „Hänsel und Gretel, die der Hexe einen Hühnerknochen „anstelle des Fingers durch das Gitter“²³⁷ aus dem Käfig strecken, um so noch einmal ihr Schicksal hinauszuzögern und dem Tod entrinnen können.

In den nachfolgenden Jugendbüchern fehlt es an kindlichen Helden. Das momentgerichtete Wahrnehmungsinteresse des Ich liegt ungeschmälert auf dem Schrecken, als ausgemachtes ästhetisches Motiv:

„Ich las von stählernen Kriegsschiffen, die von Granaten zerfetzt wurden, von Torpedos, die aus dem Unterseeboot, in dem die Mannschaft atemlos lauschte, auf die feindliche Bordwand zusteuerten, einen verräterischen Schaumstreifen auf der Wasseroberfläche hinterlassend, ich las von den blutigen Leibern der Verwundeten, von Kameraden, die einander aus den Flammen retteten, von heldenmütigen Kapitänen, die auf der Kommandobrücke ihres sinkenden Schiffes verharrten und sich mit dem Wrack in die Tiefe des Ozeans reißen ließen, ich las von abenteuerlichen Kaperfahrten, bei denen man an fernen Küsten anlegte, ich las von Gefechten im Schneesturm auf hohen Felsengipfeln, von Truppen, die bei nächtlichen Regengüssen aus den Schützengräben hervorstürmten, um einander beim Nahkampf im Schlamm zu zerfleischen ...“ (*Abschied*, S. 67)

Kaum eine Sequenz in *Abschied von den Eltern* ist geeigneter, auf die künstlerischen Parallelen zwischen den ausführlich besprochenen Collagen und der literarästhetischen Konstruktion des Textes hinzuweisen. Nicht nur durch die Anapher „ich las“, sondern insbesondere durch die Syntax wird diese Evidenz unterstrichen. Die aufgezählten szenischen Einheiten aus dem Bereich der Jugendlektüre enthalten stark komprimierte Wahrnehmungsgelalte. Sie sind - unter Berücksichtigung der hinzugefügten Collagen - hochgradig visuell. Die literarische Sequenz verfolgt dabei nichts anderes als die dramatische Schiffbruchcollage, in der gleichfalls ein (literarisches) Ich - mit Fernglas bestückt - als eine ästhetisch wahrnehmende Instanz auftritt.

Auch hier tauchen heterogene Bildelemente auf, die zu einer neuen Komposition zusammengefügt werden. Die ausgewählten Lektüreaugenblicke versammeln gleichfalls nautische Gerätschaften („sinkende(s) Schiff()“, „Wrack()“, topographische Elemente („Wasseroberfläche“, „Felsengipfel“), reglose und handelnde Personen („blutige() Leiber der Verwundeten“).

Die Dynamisierung oder Verlebendigung, wie sie die Collage durch die vielschichtigen narrativen und neu geklebten Bildeinheiten erzielt, wird in der Wort-Collage in *Abschied von den*

²³⁷ ebd., S. 64

Eltern auf semantischer Ebene evoziert: Ein Vorgang, die Märchenbücher haben es bereits gezeigt, der die Emphase des Augenblicks kristallisiert. Es ist der Augenblick der Atemlosigkeit und Stille, der sich ins Unendliche zu verlängern schient²³⁸, die Sekunde des Untergangs und der plötzliche Wechsel ins Katastrophische.

Die Anapher „ich las“ führt nicht nur die unterschiedlichen Handlungsebenen zusammen, sondern bestärkt die auserlesene Struktur der Augenblicke, die darin verbürgte Intensitätserfahrung und das Tempo ihres Ablaufs!

Unterstützt wird diese Wirkung über die sprachlichen Mittel. Ausdrucksstarke Adjektive („stählerne“, „atemlos“, „feindliche“, „verräterische“, „heldenmütigen“, „sinkenden“, „abenteuerlichen“, „fernen“, „hohen“, „nächtlichen“) stehen dynamischen Verben zur Seite und überaus plakativen Substantiven, die jeweils einen ganzen Bildbereich vertreten. Diese semantische Kombinatorik ist stark assoziativ. Sie setzt auf den visuellen Effekt, der ohnehin extremen Vorstellungsbereiche: Das sinkende Schiff, die verharrende Mannschaft im Unterseeboot, die Todesnähe von kämpfenden Truppen.

Ist der bevorzugte Lektüregegenstand wiederholt dem nautisch-maritimen Bereich zuzuordnen, so münden die aufgezählten Augenblicke *unisono* im Katastrophischen. Die ästhetische Zeiterfahrung, die sekundenhafte Intensität der erinnerten „Szenerien“, steht im Impact mit dem dargestellten Schrecken. Im Mittelpunkt des kindlichen Leseinteresses ist dabei bekanntlich der identifikatorische Anteil. Mit Blick auf einen konstruierten ästhetischen Reifungsprozess ist dieser zunehmend aufgeschlossen gegenüber Ereignisstrukturen, die dem erweiterten Bewusstseinsstadium der Ich-Figur entsprechen. Das zentrale Element eines prädestinierten Ereignisses ist eine unmittelbare Konfrontation mit einer Gefahrensituation. Diese affektvolle Aufladung deutet sich zwar in den narrativen Episoden der Kinderbücher und Märchen an, ist dort aber an einen meist gleichartigen Protagonisten identifikatorisch gebunden und damit personalisiert.

In den Jugendbüchern verlagert sich dieser nach wie vor identifikatorische Gehalt auf den gebannten Augenblick selbst und die unmittelbare Konfrontation mit der Gefahr. Gefahr bedeutet hier ausnahmslos Todesnähe, eine Kausalität, die in den Märchenbüchern bestenfalls noch als Drohung vorkam, unter anderem als erzieherische Maßnahme, körperlich zu züchtigen und damit zu bestrafen. Der verdichtete Augenblick in den Jugendbüchern konfrontiert die *Akteure* indes mit der Aussichtslosigkeit ihrer Situation.

Auch hier ist der existentielle, finale Moment mit der zeitlichen Strukturiertheit kohärent, etwa der ultimative Moment der Schiffbrüchigkeit, als die Kommandobrücke mitsamt dem Kapitän in die Tiefe gerissen wird oder das Torpedo in die Bordwand des Unterseebootes eindringt. Unter der kindlichen Attitüde dieser Aufeinanderfolge gefährlicher Zustände - „... und ich ahnte den Wahn, ich fühlte etwas von dem unfäßbaren Grauen, das als Ziel hin-

²³⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 80: „Der Augenblick ohne Dauer, aber sehr wohl voll Bedeutung, läßt sich als eine Erfindung des systemsprengenden phänomenologischen Bewusstseins verstehen. Er wurde vorbereitet in der romantischen Kategorie des „Vaguen“, fortgesetzt im Realitätskonzept des Impressionismus und ist von den ... harten, intellektuell hochreflektierten Vertretern der Bewußtseinsmoderne auf seinen aporetischen Modus gebracht worden.“

ter all dieser Lektüre lag“²³⁹ - verbirgt sich eine zunehmende Bewußtseinsweiterung für die künstlerische Ausdruckskapazität dieser vorgefundenen punktuellen Finalität, die im Grauen liegt.

Die plötzliche Geste, das Umschlagen einer Situation von einer auf die nächstfolgende Sekunde, die unausweichliche und rasche Reaktion als Pathoszeichen des Sterbens und der permanenten Todesnähe rückt nachweisbar in eine herausgehobene Stellung auf. Sie entspricht mehr und mehr dem erweiterten literarischen Vermögen des Autors. Die Allmachtsphantasien und die Bilderwelt der vermaledeiten Kindheit, wie sie das dichterische Projekt der autobiographischen Erzählung vorführt, liefern als Augenblicksbilder die Vorläufer für die spätere Literarisierung der prominenten Ereignisbilder im Schlussroman *Die Ästhetik des Widerstands*²⁴⁰.

Aus der infantilen Prägung heraus entsteht der Sekundenblick für das Ereignisbild. Bezeichnend ist folgende Textstelle. Seinen Lektürestoff weiter betrachtend, heißt es:

„... als ich das Bild der indischen Gefangenen sah, von Soldaten zur Hinrichtung vor Kanonenmündungen gebunden, und den Text darunter las, der besagte, daß bei diesem Tod nicht nur der Körper, sondern auch die Seele vernichtet würde.“²⁴¹

Der Vorstellungsgehalt dieser Szene deckt sich mit den bereits besprochenen: Das Tortur-Motiv basiert zunächst allein auf der Gefangenschaft, d.h., dass die Opfer gefesselt und außerstande sind, ihrem Ausgesetztsein zu entkommen. Die Substantive „Gefangenen“, „Soldaten“, „Hinrichtung“ und „Kanonenmündung“ sind als plakativ umgesetzte Bildzitate bereits aus den Collagen bekannt und tauchen dort kombiniert mit dubiosen Figuren und Handlungen auf. Das Alarmierende der literarischen Szene beruht auf der semantischen Verknüpfung der Substantive, die sich gegenseitig potenzieren und an der Unausweichlichkeit des ritualisierten Ablaufs keinen Zweifel lassen: Den Gefangenen stehen nicht nur die Soldaten und die Hinrichtung gegenüber, sondern die destruktiven Gerätschaft, die ihren Tod besiegelt: Gemeint sind die Mündungslöcher der Kanonen! Auch hier ist wieder die direkte Konfrontation mit dem unabänderlichen Schicksal die eigentlich dezisionistische Struktur dieser unerhörten Szene, die auf einen technischen Ausschnitt konzentriert ist. Ohne dass weitere Handlungen additiv erklärt oder plausibilisiert werden, ist die letzte Konsequenz das Sterbenmüssen.

Hier wird der Zeitfluss einer wahrscheinlich ausgedehnten Vorgeschichte, die etwa begründen würde, warum die indischen Gefangenen verurteilt werden, radikal verkürzt und auf

²³⁹ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 67

²⁴⁰ Vgl. Michael Hofmann: Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb1, a.a.O., S. 48: „Der Augenblick vor dem endgültigen Untergang hat für Peter Weiss eine grundlegende Bedeutung; der Pergamon-Altar, das Bild vom Untergang Guernicas und das vom Floß der Medusa weisen dieselbe Grundstruktur auf. Die Worte können aber auch mit ihrer Arbeit am Bild gerade bei dieser Struktur ansetzen, indem sie Situationen und Handlungsfolgen zumindest imaginieren, in welchen der endgültige Untergang nicht eintritt oder zumindest aufgeschoben ist, oder indem sie zumindest in der Erinnerung an die vom Untergang Bedrohten, den Leidenden und Schmerz Empfindenden ein Andenken bewahren.“

²⁴¹ ebd., S. 67

die evidente Kategorie der finalen, auf die Sekunde gerichteten Entscheidung und der Umschlagigkeit gebracht. Die so umgesetzten kunstästhetischen *Valeurs* tauchen, übertragen auf die expressiven Jahrhundertbilder, in der *Ästhetik des Widerstands* wieder auf: „Unerträglich, weil sie nie ein Ende nehmen würde, war die Spannung in dieser Erwartung der Salve“²⁴², heißt es für Goyas dramatisches Ereignisbild *Die Erschießung der Aufständischen*. In der kunstgeschichtlichen Klassifikation des politisch und ikonographisch hoch konnotierten Bildes verlässt sich der Autor auf einen Modus der Wahrnehmung, der seit jeher an der Evidenz des Augenblicks interessiert war und deshalb bereits in der ersten Begegnung des Ich-Erzählers mit Géricaults *Floß der Medusa* ins Auge fällt:

„Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

Aus der Totenstille vor dem Einschlagen des Torpedos, dem anbrechenden Gemetzel im Nahkampf und dem ultimativen *Vis-à-vis* mit den Kanonenmündungen entwickelt Peter Weiss die lähmende Sekunde, „das Grauen in der Sandgrube bei Madrid“²⁴³ und die Sekunde, in sich eine alles vernichtende Welle über die Schiffbrüchigen ergießt. Die Exekution in der Abgeschiedenheit von der Stadt ist ein *Nonplusultra* einer zeitlichen und räumlichen Verdichtung²⁴⁴. Selbstbewusst begegnet Weiss²⁴⁵ dieser bildnerisch umgesetzten Präfiguration mit seinen avanciertesten literarischen Mitteln:

„Einen winzigen Zeitraum hatten die Verurteilten am dritte Mai Achtzehnhundert Acht noch vor sich. Die Gewehre waren angehoben. Im Schein der abgestellten großen Laterne glänzten die Blutlachen. Vor dem Haufen der Knieenden lagen die schon Abgeschlachteten mit zerfetzten Körpern. Ein dichter Zug von Gefangenen wurde zur Böschung geführt. Einige ballten die Hände oder schlugen sie vors Gesicht. Sie aber, die sich vorn zusammendrängten, Arbeiter, Bauern, ein Mönch, den Mündungen unmittelbar gegenüber, starteten in wildem Trotz. Einer, in offenem weißem Hemd, hielt die Arme zur Aufnahme des Tods weit ausgestreckt. Unerträglich, weil sie nie ein Ende nehmen würde, war die Spannung in dieser Erwartung der Salve.“ (ÄdW, I, S. 346)

Auch wenn die literarische Erfassung dieses Kunstwerkes unvergleichbar komplexer verläuft, so sind doch die wesentlichen Strukturmerkmale der Szenerie aus den Jugendbüchern auffindbar: Das ist vor allem die Emphase des absoluten Augenblicks, wie er von den feuerbereiten Waffen ausgeht, die nach dem Leben der Gefangenen trachten.

Das paradoxe Element freilich, das angesichts des Goyaschen Ereignisbildes zur Sprache kommt, ist hier, dass der sekundenhafte Moment der Entscheidung, also die Zeitspanne,

²⁴² Vgl. ÄdW, I, S. 346

²⁴³ ebd.

²⁴⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 269: „Der kleine Steinbruch, ganz am Rand der Stadt - genau der Ort, wo Goyas *Erschießung* stattfand“

²⁴⁵ ebd., S. 203: „Man muß das Lesen lernen, das Bilderansehen lernen, das lernt man nicht in der Schule, ich hatte das Glück, dahin gelenkt zu werden, darauf gestoßen zu werden, davon angelockt zu werden, es ließ uns dann nicht mehr los, obgleich es, in unsrer Situation, eigentlich etwas Unmögliches war - „

die zwischen dem Schießbefehl und dem tödlichen Schuss liegt, als ein unendlicher Zustand bezeichnet wird. Dieser Hinweis auf eine Retardierung oder zeitliche Expansion ist aber hier bereits eine bewusste Parteinahme für die Verurteilten: Das an den Anfang gestellte „Unerträglich“ betont überdies den empathischen Versuch des Autors, allein ihnen in der Beschreibung des historisch verbürgten Ereignisses gerecht zu werden und sich ihrer existentiellen Verfasstheit anzunehmen. Mit seiner Bildaneignung verbindet der Protagonist demnach gleichzeitig eine moralische Entscheidung, ähnlich wie es bei der Bezeichnung des „Geländers“ auf dem Floß der „Medusa“ der Fall war.

Der so angekündigte Moment versteht sich als eine dezidierte Grenzüberschreitung, die jenseits aller gewöhnlichen psychologischen Erfahrungen liegt²⁴⁶; ein Moment der unmittelbaren Todesnähe, wie sie die *Ästhetik des Widerstands* bis zum Schluss durchzieht.

Das ambitionierte Verfahren entspricht nicht nur der grundsätzlich solidarischen Haltung des Autors, immer auf der Seite der Schwachen zu stehen²⁴⁷, sondern verkörpert den humanistischen Entwurf und das Erinnerungsprojekt des Schluss-Romans selbst: Den ewigen Kampf der Menschheit als einen Kampf der Unteren gegen die Oberen. In diesem Sinne wird der letzte entscheidende Moment, der für die Gefangenen eine Ewigkeit darstellt und den „Grenadiere(n)“ lediglich einen kurzen mechanischen Bewegungsimpuls am Auslöser ihres Gewehres abverlangt, zugunsten der gerade benannten Option gedeutet:

„Gab es auch nirgends Hilfe, und war das unmittelbar folgende Krachen der Schüsse auch sicher, so ging doch von der Schar der Insurgenten der Sieg aus, und die Rücken der Soldaten, automatengleich aneinandergereiht, waren gebeugt vor der kommenden Niederlage.“ (Nb. 1960.1971, S. 69)

Hier wird deutlich, wie sehr sich die analytische Bildbeschreibung, die Aufbau und Farbgebung, Details und maltechnische Besonderheiten nicht auslässt, bereits in den Bereich der zielgerichteten Interpretation begibt. Sie schwebt dem jugendlichen Protagonisten seit der Begegnung mit dem Berliner Pergamonfries - als Leitlinie, Ästhetik und Widerstand miteinander zu verbinden - vor²⁴⁸.

Das Ausgesetztsein und der Moment des Umschlags erfahren in *Abschied von den Eltern* eine fundamentale Steigerung, indem die Gefahr eine unerkannte bleibt: Der sekundengerichtete Augenblick kommt jäh, ohne Ankündigung oder transitorischen Übergang. Die temporale Modalität der literarischen Sequenz birgt die Überraschung ohne ein alarmierendes Zeichen. Bezeichnenderweise ist das solcherart radikalisierte Motiv der Schutzlosigkeit mit dem Element des Wassers verbunden:

²⁴⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 41/42: „Unser Erschrecken ... ist also kein gewöhnlich-psychologisches, sondern die durch ästhetische Wahrnehmung vermittelte tiefe Beunruhigung, die sich nicht mehr im Sinn traditioneller Ästhetik begrifflich identifizieren, sondern eher unter der Kategorie der „ästhetischen Erfahrung“ umschreiben lässt.“

²⁴⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 69

²⁴⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 215: „Wir lasen immer unsre eigenen Erfahrungen in eine Lektüre hinein, unsre eignen Halluzinationen überschwemmten die Bilder. Dies alles war nie als etwas Fertiges zu bewerten, es war nur Unterlage, wir machten etwas daraus - „

„Da ist ein Strom in einem Urwald, und an einem weit über den Strom hinauslangenden Ast hängt ein Indianer, bereit, sich auf das herannahende Kanu zu werfen, ein Augenblick äußerster Spannung.“ (*Abschied*, S. 67)

Die unangekündigte Aktion wird lediglich durch topographische Details angedeutet. Erst das Adjektiv „bereit“ liest sich als ein Signalwort, das eine Spannung evoziert, die von diesem Indianer ausgeht. Diese temporäre Verfasstheit der Urwald-Situation superlativisch als einen „Augenblick äußerster Spannung“ zu bezeichnen, rekurriert auf die Atemlosigkeit, die Stille und die drohende Gefahr, wie sie den anderen „Szenerien“ vergleichbar inhärent ist. Sie ist aber dadurch intensiviert, dass das „herannahende Kanu“, vielmehr seine Besatzung, bis zum Zeitpunkt des Absprungs völlig ahnungslos gegenüber der akut anstehenden Gefährdung ist. Zusätzlicher Kulminationspunkt der abenteuerlichen Episode ist das Motiv des Sturzes²⁴⁹, das sich analog zum „Sturz“ des Suppenkaspers mit dem Tischtuch verhält, zur Figur der „Muhme Lenelies“, die „das Kind mit sich riß“, zu den Kapitänen, die „sich mit dem Wrack in die Tiefe des Ozeans reißen ließen“ oder den hervorstürzenden Soldaten „aus den Schützengräben“. Der „Augenblick äußerster Spannung“ betrifft sämtliche Ereignisbilder, die in der *Ästhetik des Widerstands* in Erscheinung treten:

Die Emblematisierung des Sturzes als gefallener Körper wird in Delacroix' bildhafter Epiphanie *Die Freiheit führt das Volk* als „Sekunde auf der Barrikade“²⁵⁰ und politische Allegorie wieder aufgenommen. Und der heimtückische Moment des „herannahenden Kanus“, das im nächsten Moment schon gekentert wird? Peter Weiss begegnet dieser Evokation in der „heranrollenden Welle“²⁵¹, die schlagartig dem Leben auf dem *Floß der Medusa* ein Ende setzt und die Entscheidung herbeizwingt. Mit dieser scheinbar unbedeutenden Referenz der autobiographischen Erzählung im Schlussroman lässt sich ermessen, wie sehr die meisten Wahrnehmungsgegenstände bei Peter Weiss und die daran gebundenen ästhetischen *Valeurs* als erweiterte Wiederbegegnungen im Sinne von *Rekonvaleszenz* zu verstehen sind.

Gerade mit Blick auf den nautischen Gegenstand lässt sich nachweisen, dass dieser werkgenetisch konservative Zug im besten Sinne opportunistisch eingesetzt ist. Das heißt, die zunehmende Bewusstseinsweiterung des Autors, seine künstlerische Kompetenz, bestimmen nachhaltig darüber, wie das ursprüngliche Motiv literarästhetisch aufgestockt oder neu konnotiert wird. Die Untersuchung der frühen Prosastücke *Von Insel zu Insel* und *Das Duell* wird zeigen, wie stark sich Weiss' Hinwendung zur Psychoanalyse und zum französischen Surrealismus bemerkbar machen und beide Texte die disparaten Strömungen zu einer künstlerischen Koinzidenz bringen²⁵².

²⁴⁹ Vgl. das Kap. „Hohe Flüge und tiefe Stürze. Das obsessionelle Urbild der poetischen Imagination von Peter Weiss“ in: Karl Heinz Götz: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bilderwelt von Peter Weiss*, a.a.O., S. 82 ff.

²⁵⁰ Vgl. *ÄdW*, I, 347

²⁵¹ Vgl. *ÄdW*, I, S. 344

²⁵² Vgl. Gwang-Hun Moon: *Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1999, S. 224: „Die Psychoanalyse wird im Fall von Weiss nicht für die Enthüllung individueller Komplexe, sondern als eine Methode ästhetischer Praxis verwendet, um das Verdrängte in der Individuums- und Zeitgeschichte zur Kenntnis zu nehmen. Die unsichtbare Realität wie das Unbewußte sollte, obwohl nur schwer festlegbar, weiter entziffert werden. Halluzinatori-

2.9.7 Nautische Schlüsselszene in *Abschied von den Eltern*: Schiffbruch als Auflösungsprozess der Familie. Untergang der bürgerlichen Welt

Es ist keine übertriebene Behauptung, das Motiv des Untergangs als die zentrale Angelegenheit nicht nur der *Ästhetik des Widerstands* zu beschreiben, sondern darin eine Peter Weiss' gesamtes Kunstschaffen begleitende Konstante ausfindig zu machen: „Die defätistische Frage, warum überhaupt schreiben, Kunst, angesichts des bevorstehenden Todes, des gesamten Untergangs“²⁵³.

Diese nihilistisch gefärbte Aussage, die sich auf die scheinbar unlösbare Aufgabe bezieht, das monströse Romanprojekt doch noch bewältigen zu können, beinhaltet ein Paradoxon. Indem Peter Weiss in der Bearbeitung eines an sich sinistren Stoffes²⁵⁴ den Untergang in zahlreichen Imaginationen heraufbeschwor und ihm eine künstlerische Gestalt verlieh, hat er ihn kraft seines Vermögens gleichzeitig überwunden:

„... ein Tag, an dem nicht gelesen, geschrieben, filtriert, umgeschmolzen wurde, war ein verlorner Tag, auch bei Schlafheit, Krankheit, Verdruß mußten zumindest ein paar Zeilen aufgeschrieben werden“²⁵⁵.

Dabei ist Peter Weiss nicht erst mit der projizierten *Ästhetik des Widerstands* oder mit dem „Hades-Bild“ vom *Floß der Medusa* dem Untergang als ästhetisch bevorzugtes Motiv verpflichtet. Bereits die frühen Prosastücke sind gespeist von Schreckens- und Untergangsvisionen, verfügen jedoch noch nicht über den maximierten Anspruch, wie ihn der Schlussroman mit seiner forcierten Ästhetik anstrebt²⁵⁶.

Die Untergangsvisionen des Frühwerks sind nachhaltig an eine traumatisierte Ich-Figur²⁵⁷ gebunden, die erst zunehmend den Blick außerhalb ihrer selbst entwickelt und künstlerisch die Wahrnehmungsgegenstände umsetzt: Ein Prozess, der möglicherweise erst mit *Abschied von den Eltern* einsetzt und schließlich in der *Ästhetik des Widerstands* zur Vollendung gebracht ist.

Die „Visionen meiner vergehenden Welt“²⁵⁸ hat Peter Weiss in seiner autobiographischen Erzählung einschließlich der eigenständigen Collagen zu Genüge entfaltet: Das Kind ist in seinen introvertierten Spielen mit Destruktion und Untergang²⁵⁹ unablässig beschäftigt,

sche Phantasie ist für ihn nicht bloß das psychische Bearbeitungsverfahren, sondern eine Gestaltungsform der Vernunft. Dies vollzieht sich dadurch, dass er seine Erfahrungen in das ästhetische Gebilde verwandelt.“

²⁵³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 115

²⁵⁴ ebd., S. 722: „Dritter Teil - alles von Trauer verdüstert -“

²⁵⁵ ebd., S. 559

²⁵⁶ Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 24/25: „Die Bilder von Grausamkeit und Zerstörung haben also nicht einfach mit der Selbst-Versenkung des erlebenden Ich zu tun, sondern resultieren vor allem aus seinem künstlerischen Bedürfnis, die Grenzen der Vorstellbarkeit angesichts der Einengung der existentiell-historischen Wirklichkeit bis zum Extremen zu erweitern. Denn es geht ihm als Künstler nicht um die Untergangsvisionen um ihrer selbst willen, sondern darum, sie in ihrem Extremzustand möglichst genau in Wort und Bild zu fassen.“

²⁵⁷ Vgl. Ingo Breuer: Gestische Bilder im Marat/Sade. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, a.a.O., S. 42

²⁵⁸ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 43

²⁵⁹ ebd., S. 43: „Hoch oben über unserm Heim breitete ich Tod und Zerstörung um mich aus“

Allmachtsphantasien und Schreckträume bestimmen nachhaltig den imaginären Bereich des Ich-Erzählers²⁶⁰.

In der Konstruktion der Prosa kommt es unterdessen zu einem Initiationserlebnis, das den Begriff des Untergangs unweigerlich neu konnotiert und den künstlerischen Bewusstseinsvorgang der Ich-Figur beschleunigt. Die bisherigen Vorstellungsgehalte und Obsessionen, die auf diese Basis-Metapher gebracht werden können, sind durch eine zentrale Schockerfahrung in einen anderen Stellenwert gerückt worden. Die Rede ist vom Unfalltod der geliebten Schwester, der vom Autor literarisch so dimensioniert wird, dass er alle bislang vermittelten Ereignisse und Erfahrungen in den Schatten stellt.

Die atmosphärische Verdichtung²⁶¹, die wie eine singuläre Erzählung innerhalb der Erzählung aufgebaut ist und in einem subtil vorgetragenen Passionsweg²⁶² die Stationen von Leid, Tod und Trauer assoziiert, erzeugt eine Zäsur in *Abschied von den Eltern*.

Der gewaltsame Tod der Schwester Margit ist die zentrale Schreckenserfahrung in Weiss' Kindheitsrekonstruktion²⁶³, obgleich der Text bekanntlich mit dem Tod des Vaters beginnt, dort aber die Kategorie des Versäumten und des Zuspät eröffnet²⁶⁴. Die Fahrt zur Leichenhalle wird bezeichnenderweise mit jener Metapher belegt, die der Ich-Erzähler als Surrogat seiner Lektüre und seiner kalkuliert durchgeführten Halluzinationen etabliert hat:

„Es gab kein nachhause mehr. Die Fahrt ins Ungewisse hatte begonnen. Wie Schiffbrüchige in einem Boot trieben wir durch das sanft rauschende Meer der Stadt.“ (*Abschied*, S. 78)

Die Schiffbrüchigkeit bezeichnet hier die vom Ich wahrgenommene desolante Verfassung der Familie angesichts der toten Integrationsfigur²⁶⁵. Peter Weiss bezieht die Schiffbruchfi-

²⁶⁰ ebd., S. 54: „Abends, allein in meinem Zimmer, umgab ein wildes Meer die Insel auf der ich mit meiner Gefährtin lebte, hier hatten uns die Wellen an den Strand geworfen.“

²⁶¹ ebd., S. 75: „Plötzlich wurde mein Name gerufen, es war ein lautloser Ruf, doch ich hatte ihn vernommen, nicht als Schrei, sondern als atmosphärische Unruhe, als einen Kältestoß, ich blickte empor zur Balkonbrüstung, über die sich meine Schwester Irene beugte, mit weißem Gesicht und seltsam lachendem Mund, die gelbe Mauer flimmerte zwischen uns. Dann hörte ich Irene flüstern, Margit ist überfahren worden.“

²⁶² Die Szene ist geprägt von sakralen Emblemen und Anspielungen auf die christlichen Evokationen der Grablegung, sowie der Prozession; Vgl., ebd., S. 78: „Die toten Hände waren über der Brust gefaltet, sie gleichen den langgliedrigen, geschnitzten Händen eines gotischen Bildwerks. Riesig und unzugehörig lag ein schwarzes Kruzifix unter den erstarrten Fingern.“

²⁶³ Vgl. Tanja van Hoorn: Peter Weiss' „Abschied von den Eltern“ und Marguerite Duras' „Der Liebhaber“: zwei Modelle autobiographischen Erzählens. Ein kontrastiver Vergleich. In: PWJb10, a.a.O., S. 85: „Der Ich-Erzähler bei Weiss nämlich wirkt über weite Strecken wie ein beinahe autistisches Einzelkind – und das, obwohl er in einer kinderreichen Familie aufwächst – und selber über die von ihm so geliebte Schwester Margit erfährt man beinahe nichts. Wer war diese Margit und warum hat er sie so geliebt? Der Ich-Erzähler in Weiss' *Abschied von den Eltern* konzentriert sich radikal auf die eigne Geschichte und vermeidet es, sich in Nebenhandlungen zu verstricken ...“

²⁶⁴ Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement: Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, a.a.O., S. 73: „Denn nicht nur der Tod der Eltern ist für den ... Ich-Erzähler Anlaß zu einer besonderen Form der Wirklichkeitsverarbeitung: der künstlerischen Produktion. Auch als Jugendlicher, da noch malend statt schreibend, hatte er schon in dieser Weise auf einen persönlichen Verlust reagiert. Das Sterben der geliebten Schwester begleitete der junge Erzähler mit der Produktion seines „ersten großen Bildes“ (AVE 77) Das Grauenhafte und Unfaßbare des Todes sollte durch das entstehende Bild gebannt werden, Entsetzen und Leidensdruck werden zur ästhetischen Produktionskraft.“

²⁶⁵ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 79: „... der Pfarrer machte sich Notizen, fragte nach etwas Bezeichnendem, nach einer Formel, die Margits Wesen zusammenfassen könne, und ich vernahm das

gur in diesem fiktionalisierten Erinnerungsbild ferner auf die ohnmächtige Trauer- und Bewältigungsarbeit, wie sie nicht zuletzt in der Figur des Pfarrers offenkundig wird, und auf den eingeleiteten Auflösungsprozess der Familie. Die akustische Distinktion, „sanft rauschende Meer der Stadt“ ist in der so vermittelten Zeiterfahrung und im erinnerten Bewusstsein des Kindes als traumatische Situation zu verstehen.

Damit ist einerseits die Stummheit und Sprachlosigkeit der trauernden Familie bekräftigt, die als Zwangsgemeinschaft wie „Schiffbrüchige in einem Boot“, zusammengekauert im Auto zum Friedhof fahren. Andererseits wird die Geräuschkulisse der Stadt, vornehmlich des Straßenverkehrs, wie in einer surrealistisch wirkenden *Trance* wahrgenommen, die durch weitere Wahrnehmungsaspekte im Umfeld dieser Episode bestätigt wird²⁶⁶. In der Rückfahrt nach dem Begräbnis gestaltet Weiss erst die körperliche Ausdrucksseite, die der Metaphorik des Schiffbruchs inhärent ist:

„Auf der Rückfahrt saßen wir zusammengepfercht in einem Automobil. Ich hockte auf dem Boden, Irene lag halb über mir, mein jüngerer Bruder verschwand fast zwischen meinem Vater und meiner Mutter, die Kniee meines Vaters drückten sich mir spitz in den Brustkorb und Gottfrieds Kniee preßten sich in meinen Rücken. Mein Gesicht war schweißüberströmt.“ (*Abschied*, S. 81)

Somit wird das partikulare Zeiterlebnis des Knaben und die spezifische Bewusstseins-erfahrung dieses Traumas an ein sinnlich erfasstes Zeichen geknüpft, an ein Körperzeichen, wie es bereits an der Weserpromenade zusammen mit der Zugehfrau erinnert wurde²⁶⁷. Die Enge des Automobils rückt die in Trauer ohnmächtige Familie körperlich zusammen, ohne indes einander Trost stiften zu können oder überhaupt eine Nähe aufkommen zu lassen. Auch diese Szene steht ganz im Zeichen des verunmöglichten Zusammenlebens und korrespondiert so mit der Grabszene des *Introitus*²⁶⁸. Auch dort spielt das Verb „treiben“ auf die Schiffbruch-Metaphorik an, wie sie später in der geschilderten Begräbniszeremonie auftaucht und die Orientierungslosigkeit des ohnehin zerrütteten Familienverbandes zum Ausdruck bringt. Die grotesk überzeichnete Körperlichkeit²⁶⁹ wird zunächst mit dem Adjektiv „zusammengepfercht“ in ihrem Zwangscharakter untermauert.

Wort Sonnenschein. Sie war unser aller Sonnenschein, sagte der Pfarrer und kostete den Satz aus. Mein Vater nickte stumm.“

²⁶⁶ ebd., S. 80: „... und als das letzte Gebet sich im modernden Geruch der Blumen und Kränze verloren hatte Draußen tanzten die Sonnenflecken.“

²⁶⁷ ebd., S. 18/19: „Die Entdeckung der Stadt ist verbunden mit dem Druck von Augustes Hand.“

²⁶⁸ ebd., S. 7: „Die Trauer, die mich überkam, galt nicht ihnen, denn sie kannte ich kaum, die Trauer galt dem Versäumten, das meine Kindheit und Jugend mit gähnender Leere umgeben hatte. Die Trauer galt der Erkenntnis eines gänzlich mißglückten Versuchs von Zusammenleben, in dem die Mitglieder einer Familie ein paar Jahrzehnte lang beieinander ausgeharrt hatten. Die Trauer galt dem Zuspät, das uns Geschwister am Grab überlagerte und das uns dann wieder auseinandertrieb, ein jedes in sein eigenes Dasein.“

²⁶⁹ Vgl. Hans Ulrich Treichel: Am eigenen Leib. Sinnliche Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung in Peter Weiss' Prosa. In: Karl-Heinz Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Die „Ästhetik des Widerstands lesen, a.a.O., S. 137: „Die Darstellung leidender Körperlichkeit wird zu einem wichtigen Teil seiner künstlerischen Arbeit, davon zeugen die frühen experimentellen surrealistischen Filme des Autors ebenso wie seine Prosaschriften, seine Gemälde, Zeichnungen und sein späteres dramatisches Schaffen. Das Interesse an Körperlichkeit wird nicht nur für den künstlerischen Schaffensprozeß des Autors bedeutsam, sondern erlangt zugleich eine wichtige Stellung in seinen theoretischen und essayistischen Auseinandersetzungen mit der Kunst. Paradigmatisch

Dann aber differenziert der sezierende Blick des Protagonisten die regelrecht ineinander verkeilten Leiber der Eltern und Geschwister in einzelne Gliedmaßen, die bedrängend auf ihn einwirken. Der Erzähler hat dabei eine ungünstige Position und hockt „auf dem Boden“. Diese Position ist aber unabdingbare Voraussetzung für eine glaubhaft vermittelte Wahrnehmungs- und Bewusstseinslage, die im weiteren Verlauf von *Abschied von den Eltern* die poetologische Richtung vorgibt.

Die Erzählung stationiert mehrere Initiationserlebnisse bzw. Seinsmomente, von denen der traumatische Verlust der Schwester als der markanteste bezeichnet werden kann, setzt er doch den individuellen und künstlerischen Befreiungsversuch erst eigentlich in Gang²⁷⁰.

Die Schiffbruchfigur in ihrer metaphorischen Qualität weiter ausnutzend, werden die Geschwister und der Ich-Erzähler als „wir Überlebenden“²⁷¹ bezeichnet, um so die Rückfahrt vom Friedhof als eine ziellose Fahrt von Überlebenden aus einem Schiffbruch zu imaginieren. Die konkrete Enge des Automobils wird mit dem Schiffbruch assoziiert: Die Gegenständlichkeit des Fahrzeugs verflüchtigt sich und repräsentiert eine Raum-Chiffre.

Hier versammeln sich als symbolische Repräsentanten die „Überlebenden“, die sich „noch einmal aneinanderklammerten“²⁷², notdürftig und „zusammengepfercht“. In der semantischen Organisation der räumlich beengten Fahrt hat Peter Weiss dem Vorstellungsgehalt des Schiffbruchs entsprochen: Die Verben „hockte“, „drückten“ und „preßten“ verstärken die Körperlichkeit und den Eindruck der „zu einem Ganzen verschmolzenen Gruppe“²⁷³, wie es späterhin für die auf dem *Floß der Medusa* versammelten Überlebenden heißt. In Weiss' *Prima Vista* des Gemäldes und der künstlerischen Aneignung durch den Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* ist die körperliche Enge auf dem Floß unmittelbar wahrgenommen worden. Obgleich zu einem körperlichen Ganzen amalgamiert, wird auch in der Szenerie aus *Abschied von den Eltern* die Körpererfahrung des Ich als eine Erfahrung der Qual erst in der Zergliederung in „Kniee“, „Brustkorb“, „Rücken“ und „Gesicht“ nachvollziehbar. Diese grundsätzliche Evidenz, die in Weiss' autobiographischem Projekt veranschlagt ist, taucht in den Ereignisbildern, allen voran in der Bildaneignung von Géricaults *Floß der Medusa*²⁷⁴, auf.

Das beklemmende Interieur, die negative Qualität des engen Raumes in der Beerdigungsepisode, erfährt einen Kontrast, indem der Erzähler scheinbar *en passant* auf die Perspektive

für die an Körperlichkeit ausgerichtete Ästhetik des Autors ist der Essay, den er 1960 über den Phantasiepalast des ... Briefträgers Cheval geschrieben hat.“

²⁷⁰ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 77: „Und auch am nächsten Tag war das Zittern in mir, am nächsten Tag, als ich vor der Staffelei in meinem Zimmer stand und malte. Während Margit mit ihrem unheimlichen Geliebten rang, bis ihre Kräfte sich langsam verbrauchten, malte ich mein erstes großes Bild.“

²⁷¹ ebd., S. 78

²⁷² ebd., S. 81

²⁷³ Vgl. *ÄdW*, II, S. 27

²⁷⁴ Vgl. Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 451: „Der Arm des Toten links war erst gemalt mit Hand bis zu den Füßen des vorn Liegenden. Unterarm u Hand dann übermalt, man sieht noch die Spuren der Kontur. Unterhalb der Rippen ist der Leib wie abgerissen, entweder ganz eingeklemmt zw. den Bohlen, oder mißglückt gezeichnet. Liegt in Vertiefung, scharf zur Seite abgebogen. Am Mast, ganz im Dunklen, einer, der den Kopf mit den Händen stützt.“

aus der Fensterscheibe hinweist, die einen nahezu ekstatischen Eindruck von Leichtigkeit vermittelt: „Draußen flogen die sommerlichen Straßen vorbei und hier und da stand jemand im Staub und blickte uns nach.“ (*Abschied*, S. 81)

Dieser transitorische Wahrnehmungseindruck nimmt freilich die surrealistischen Lichtevoationen auf, mit der die gesamte Passage gezeichnet ist. Das gilt vor allem für die tanzen- den „Sonnenflecken“, die nach der kirchlichen Zeremonie wahrgenommen werden und die das Licht auf die körperliche Enge der Familie lenken²⁷⁵. Die ausgeprägten Körperbilder und Weiss' ästhetisches Interesse an organischen Vorgängen sowie an anatomischen Aspekten sind innerhalb der Peter-Weiss-Forschung bereits früh betont worden²⁷⁶. Die Prosa, vor allem *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, die Theaterstücke - dort insbesondere *Marat/Sade* und *Die Ermittlung* - aber auch die zahlreichen, teilweise medizinischen Einträge in den *Notizbüchern*²⁷⁷, als fixierte hermeneutische Begleiterkundungen zur *Ästhetik des Widerstands*, hält dieser motivlichen Präferenz gleichermaßen die Treue.

Von marginalen Ausnahmen in Peter Weiss' *Oeuvre* abgesehen, ist das prinzipielle ästhetische Interesse an Körperlichkeit kodiert mit einem negativen Befund, der vom einfachen Schmerz über die Qual bis hin zur instrumentalisierten Tortur reicht, wie es in der Hinrichtungsszene am Ende des III. Bandes in der *Ästhetik des Widerstands* kulminiert. Körperlichkeit und Todeskampf sind mit Referenz auf die eigene Schwester in *Abschied von den Eltern* ästhetisch präfiguriert. Der von der Ich-Figur bezeugte künstlerische Kompensationsakt, ein großes Gemälde als konkrete Trauerbewältigung in Angriff zu nehmen, meint auch, dass die ästhetische Koinzidenz von Tod und Körperlichkeit fortan relevant sein wird und im „Bild- und Gedankenreservoir“²⁷⁸ Einlass findet.

Peter Weiss hat sie in der Géricaultpassage mit der einfühlsamen Schilderung vom Siechtum des Malers²⁷⁹ und dessen frühen qualvollen Tod wieder aufgenommen. Zudem hat die metaphorische Wucht der Schiffbruchfigur aus den beiden Collagen mit ihren mannigfaltigen Variationen des Untergangs die Verbindung Tod und Körperlichkeit visuell eingepreßt. Taucht sie in der Episode der tödlich verunglückten Schwester *expressis verbis* auf, so gewinnt die Topologie des Schiffbruchs mitsamt seiner maritimen und nautischen Embleme, die *Abschied von den Eltern* kursorisch verfolgt, die Kapazität eines Auflösungs- und Untergangszeichens. In dieser Weise fungieren der traumatische Verlust der Schwester und die Aufeinanderfolge von beschriebenen Stationen als semantisch organisiertes

²⁷⁵ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 80: „... und als das letzte Gebet sich im modernsten Geruch der Blumen und Kränze verloren hatte, und wir uns alle betäubt aus den Bänken emporarbeiteten, blieb meine Mutter in der Einkeilung zwischen Betschemel und Armstütze stecken. Mein Vater und Gottfried mühten sich an ihr, und seitwärts zogen sie sie heraus. Draußen tanzten die Sonnenflecken.“

²⁷⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement*, a.a.O., S. 66

²⁷⁷ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1971-1980*, a.a.O., S. 783: „... das Zusammenschießen verschiedenster Empfindungen mnestrischer Zentren = lebenswichtige Zentren Haupthirnläsionen führen zu gemühtlichen (Gemüts-)Störungen einen Gehirnschlag erlitten Aphasie - Verlust der Initiative zum Denken, Sprechen, Handeln“

²⁷⁸ Vgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 138

²⁷⁹ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1971-1980*, a.a.O., S. 464: „er lag da flach ausgestreckt auf dem teilweise verhängten Bett, das Zimmer mit der gewölbten Decke war voll von Bildern, das Floß der Medusa, aus dem Rahmen genommen, füllt die Längswand (es sollte zerschnitten werden) - Delacroix kam, ihn zu besuchen, erschrak über den Totenkopf des 32jährigen - „

Aufeinanderfolge von beschriebenen Stationen als semantisch organisiertes Auflösungszeichen, ähnlich der Collage. Deutlich wird das, als die beengte Autofahrt ein Ende findet und die „Überlebenden“ aus dem „Schiffbruch“ gewissermaßen das Rettungsboot verlassen:

„Dies war der Anfang von der Auflösung unserer Familie. Bald war diese Fahrt, während der wir uns noch einmal aneinanderklammerten, zuende, bald stiegen meine Stiefbrüder aus und verließen uns, bald lag die Stadt hinter uns, und das Land, in dem ich aufgewachsen war, und das neue Leben in der Fremde begann.“ (*Abschied*, S. 81)

Die Anapher „bald“ vermittelt nicht nur eine temporale Gestimmtheit der familiären Situation, vielmehr wird sie überhaupt als eine letzte Momentaufnahme und als existentielles Merkzeichen präsentiert. Die beiden Verben ‚aussteigen‘ und ‚verlassen‘ kontrastieren mit dem letzten gegenseitigen Aneinanderklammern der Familie und der intensiven Körpererfahrung, wie sie das Ich als eine ästhetische Wahrnehmung des Schmerzes vermittelt.

An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass Peter Weiss über den Abschied von der Schwester hinaus, eine Evokation der Trauer und des Nicht-Mehr-Seins im Auge hat. Es handelt sich um die plötzliche Erfahrung des Zeit- und Raumverlusts. Die präpositionale Bestimmung „bald“ übernimmt die alarmierende Zeichenfunktion einer Ankündigung, in der ein gleichzeitiges Verschwinden impliziert ist. Es ist die Selbstreflexion des Abschieds, wie er im Titel des autobiographischen Berichts angeführt ist und über die *Abschied von den Eltern* weit hinausgeht. In der autobiographischen Rückschau wird das Ich eines übergeordneten Verlusts eingedenkt, der mit dem Tod der Schwester irreversibel eingeleitet ist.

Der Abschied, so suggeriert es die Autofahrt nach der Beerdigung, betrifft die Stadt der Kindheit und den Sprachraum, in dem das Ich aufgewachsen ist. Mit dem Trauma der verunglückten Schwester beginnt die traumatische Erfahrung des Exils, die die *Vita* des Künstlers Peter Weiss nachhaltig bestimmt und seiner avantgardistischen Ästhetik eine Sonderrolle innerhalb der Literatur verschafft hat:

„Zwischen den silbergrünen Weidenbäumen einer englischen Landschaft wurde das Heim in einem roten Ziegelhaus errichtet, in der bössartigen Enge einer böhmischen Industriestadt wurde das Heim in einer schmutziggelben Villa errichtet, in dem großen, dunkelbraunen Holzhaus am Rand eines schwedischen Sees wurde das Heim zum letzten Mal errichtet, und dort vollzog sich der Untergang, der mit dem Tod meiner Schwester begonnen hatte.“ (*Abschied*, S. 81)

In dieser Synthese werden nicht nur die verschiedenen europäischen Exilstationen der Ich-Figur vorweggenommen²⁸⁰, im lakonischen Aufzählungsstil und den pejorativen Farbsymbolen der Häuser formuliert Peter Weiss eine extreme Markierung des Bedrohlichen. Sie gipfelt in der Bezeichnung vom „Untergang“. Damit kommt die Todesszenarie in *Abschied von den Eltern* und die darin vorgeführte ästhetische Erinnerung

²⁸⁰ Vgl. Roger Ellis: Peter Weiss in Exile. A Critical Study of His Works, Berkeley, 1980: „This experience of exile cut him from many old friends and helped him to regard his personal circumstances as part of the dismal European political situation in general. Thus it was perhaps inevitable that as he continued his writing Weiss should move from a position of social observer to that of social critic. As he developed his artistic skills and gained more public success, he gradually became more aware of the influence he could exert through writing ...“ Vgl. Juliane Kuhn: „Wir setzen unser Exil fort“, Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, St. Ingbert, 1995

von den Eltern und die darin vorgeführte ästhetische Erinnerung des Schmerzes und des Verlusts zu einer kategorial weitreichenderen Reflexion des Untergangs. Präfigurierend für diesen ästhetisch-semanticen Kosmos einer intensiven Erinnerungsfiktion sind die Bezeichnungen „Schiffbrüchige“, „Meer der Stadt“, „Überlebenden“ sowie die detailliert untersuchte Autofahrt als „zusammengepfercht(e)“ Zwangsgemeinschaft auf einem Floß.

In der konnotierten Bezeichnung vom Untergang aber mündet die Auflösung der Familie paradigmatisch als Untergang der bürgerlichen Welt, wie sie geradezu symptomatisch in den Klassifizierungen von „Ziegelhaus“, „Villa“ und „Holzhaus“ auftaucht. Denn: Die Erwartungen der Katastrophe, die das Kind seismographisch in *Abschied von den Eltern* erfasst und in den Gefahrenzeichen der Innen- und Außenwelt realisiert, spiegeln den Schrecken eines Kommenden²⁸¹, der sich in den vielen apokryphen Zeichen ankündigt. Von hier wird deutlich, warum die furiose Schiffbruchcollage in das Innere eines Dachbodens verlegt worden ist: Weiss' Verwendung der Schiffbruch-Figur im Zusammenhang mit der Berdigungsszene tritt gewissermaßen selbst als Störung, als dysfunktionales Zeichen in der absatzlosen Prosa auf. Bezeichnenderweise wird der Untergang von Heim und bürgerlicher Ordnung an den „Rand eines schwedischen Sees“ verlegt, der Endstation des Exils²⁸².

Peter Weiss hat aber diesen aquatischen Bezug bereits zum Auftakt seiner Kindheitsreflexionen benutzt. Dabei hat er seine eigene Herkunft, auf das Motiv des kleinen Moses²⁸³ im ausgesetzten Kästchen anspielend, mythologisiert, indem er am „Rande eines Teichs ... zwischen Schilf und Störchen“, ²⁸⁴ von der Mutter aufgefunden wurde. Mit dieser Verfremdung wird ein das gesamte Frühwerk auszeichnendes Bestimmungsmerkmal behauptet: Das Ausgesetztsein und die Heimatlosigkeit bilden die bevorzugte Ausgangslage der Ich-Figuren. Sie wird auffällig an die Nähe des Wassers, meist an Strand- oder Küstengegenden gebunden. Besonders *Von Insel zu Insel* zeigt das isolierte Ich als einen Schiffbrüchigen, der traumatisiert dem Untergang entronnen ist²⁸⁵. Diese literarische Figur bleibt noch mit dem Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* erhalten.

²⁸¹ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 37: „Von Augustes Zimmer waren es nur ein paar Schritte zum Dachboden, einem großen, von Holzpfählen getragenen Raum, in dem die Wärme dumpf und reglos lastete, und unter dessen runden Giebelfenstern der Fußboden voll lag von toten Wespen.“ Vgl. Klaus Jochem: *Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“*, Berlin, 1984, S. 7: „Meine These ist, dass die „Ästhetik des Widerstands“ in dem Sinne autobiografisch ist, wie sie die Erfahrungen, Widersprüche und Auseinandersetzungen, die gerade für die Biografie von Peter Weiss so wichtig sind, aufgreift, verdichtet und auf die Zeit des Faschismus als Extremerfahrung projiziert.“

²⁸² Vgl. Peter Hanenberg: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, a.a.O., S. 42

²⁸³ Vgl. Wolf-Daniel Hartwich: *Die Sendung Moses. Von der Aufklärung bis Thomas Mann*, München, 1997

²⁸⁴ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 14

²⁸⁵ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 9: „O diese Insel am Horizont, flimmernd im Sonnenglanz, mit weißblendendem Strand! Weiß!, weiß schmilzt die Sonne ins Meer. Bringt erst die Dämmerung die Insel mir näher, dann rudere ich hinüber. Ist erst die große Wunde des Bootes geheilt, dann rudere ich hinüber. Habe ich erst neue Ruder gefunden (die alten holte der Sturm), dann rudere ich hinüber. Bin ich erst wieder zu Kräften gekommen, dann rudere ich hinüber.“

2.10 *Fluchtpunkt*: Cineastische Szenerien im Zeichen des Schiffbruchs. Reifung der künstlerischen Anschauungskategorien

Die in Weiss' Frühwerk erarbeiteten Imaginationsgehalte sind im künstlerischen *Repertoire* aufbewahrt und tauchen als Substrate oder Spuren wieder auf. *Fluchtpunkt* gibt ein weiteres Beispiel hierfür. Abermals geht es um eine nautische Szene. Als ein narrativ vorgeführtes filmisches Zitat hält diese eine wichtige Augenblicksphantasie bereit, die für die Betrachtung des Géricaultblocks bedeutsam ist. Analog zu den ausschnittweise wiedergegebenen - und damit bereits dezisionistisch strukturierten - Lektürepassagen in *Abschied von den Eltern*, geht es der Ich-Figur in *Fluchtpunkt* darum, den Ursprung künstlerischer Präferenzen *via* Filmsequenzen nachzuzeichnen²⁸⁶.

Die Auswahl der emphatischen Ereignisbilder in der *Ästhetik des Widerstands* ist auch hier im Ausdruck äußerster Spannung, des gebannten Augenblicks und der Gefährdetheit des Subjekts in einem Grenzbereich zwischen Leben und Tod, bereits vorweggenommen. Die Kinoszenerien sind wie die technisch vermittelten Bilder aus dem Guckkastentheater der Kindheit und - wie die ausgewählten Episoden aus den Jugendbüchern - gleichermaßen dem Schrecken und der Plötzlichkeit verpflichtet.

Das anrühige Milieu von Piraterie und Aventure, zusätzlich gebunden an eine imaginär überzeichnete tropische Landschaft, bietet nicht nur ein probates Projektionsmaterial für die Ich-Figur, die sich in einer permanenten (künstlerischen) Identitätsfindung aufhält. Diese Umgebung beinhaltet darüber hinaus die seit jeher bevorzugten nautischen Wahrnehmungsgegenstände, die ihrer Bildmächtigkeit und assoziativen Wirkung wegen, den inzwischen jugendlichen Protagonisten überzeugen – der als Erzähler-Ich gleichzeitig das introvertierte, in seinen Spielen beheimatete Kind aus *Abschied von den Eltern* ablöst.

2.10.1 Der Dieb von Bagdad

Dass über die erinnerten Filmausschnitte die Wahrnehmungsprägungen des frühen Künstler-Ich demonstriert werden sollen, vor allem mit Blick auf die Konstituierung als Maler, belegt der Hinweis, dass die prägnantesten Eindrücke auf einem Malblock festgehalten werden:

„An Hand von ein paar Zeichenblöcken aus den ersten Schuljahren, die ich zwischen meinen Manuskripten verwahrte, nahmen wir Einblick in die Vorbereitungen meiner Bilderwelt. Hier war zunächst das Gesicht Jackie Coogans in Chaplins Film *The Kid* zu sehen ... In Jackie Coogans sah ich mich selbst, der dort rasend schnell die Straßen überquerte und die Mauern erkletterte ...“ (*Fluchtpunkt*, S. 29)

Das als Film ästhetisch bereits vorgegebene visuelle Material wird demzufolge in einem eigenständigen künstlerischen Verfahren (Bild-Bild) neu konstruiert, ein Vorgang übrigens, der bereits in den genannten Collagen auftauchte und als Schrift-Schrift-Verfahren für die konstruierten Paraphrasierungen der Kinderbücher gültig ist. Peter Weiss' Reminiszenz

²⁸⁶ Peter Weiss: Nb.1969-1971, a.a.O., S. 739: „Meine Motive nur zu erkennen, wenn mir ein langer Entwicklungsgang bekannt ist. Wie ich zum heutigen Standpunkt gekommen bin, von welchen Anfängen her ... man zeigt Grundmuster auf, die man später weiterführte – oder von denen man sich entfernte.“

zweier exponierter Filmszenen in *Fluchtpunkt* greift mit ihren bizarren Elementen von Übersee und Exotik die haptischen Erfahrungen nicht nur des Panoramas²⁸⁷ und des Bremer Übersee- und Völkerkundemuseums²⁸⁸ auf, sondern die Sinneseindrücke aus dem väterlichen Kontor und dem fremdländischen Inventar²⁸⁹ dort, an dem sich die kindliche Phantasie entzündet. Es geht um den Film *Der Dieb von Bagdad* und dessen Hauptdarsteller Douglas Fairbanks. Das Phantastische dieses Filmes wird durch die heroenhafte und virile Attraktivität des Schauspielers unterstützt. Der jugendliche Ich-Erzähler ist von beiden Komponenten gleichermaßen angezogen; das ausgeschnitten Porträt des Schauspielers zielt seinen Malblock:

„Er war halbnackt, trug ein rotes Tuch um das schwarze, lockige Haar, goldene Reifen in den Ohren, und lachte mit seinen starken weißen Zähnen. Umrahmt und nummeriert, mit Bleistift umrissen, folgten die Geschehnisse, die mich nicht losgelassen hatten. Der Dieb von Bagdad tauchte in die Tiefe des Meeres. Er gelangte an eine Schatzkiste. Er öffnete die Kiste und ein Tintenfisch erschien. Er kämpfte mit dem Tintenfisch, er stieß sein Messer in den Leib des Fisches und eine schwarze Wolke quoll. Er fand die Prinzessin in der unterseeischen Höhle ... Er vernichtete Armeen und zauberte Armeen hervor. Er drückte, in einem Augenblick atemloser Spannung, der chinesischen Sklavin Anna May Wong, die Spitze des Dolches in den nackten Rücken.“ (*Fluchtpunkt*, S. 29/30)

Das Kind hat die prägnantesten Filmszenen nachgezeichnet, akribisch seine Bilder nummeriert und geordnet²⁹⁰. In diesem persönlichen Auswahlkriterium und der eigens angefertigten *Nomenklatur* liegt jedoch die überlieferte Augenblicksstruktur der Bildrotunde, des Guckkastentheaters in Nachbarschaft zum väterlichen Kontor vor.

Der überwiegend hypotaktische Satzbau, mit dem die so genannten „Geschehnisse“ des abenteuerlichen Films paraphrasiert werden, übersetzt die einzelnen Handlungsabläufe, wie

²⁸⁷ Vgl. Karl Otto Meyer: Szenarien der Illusion: Panoramen und Dioramen. In: TenDenZen 95, Jahrbuch IV, Übersee-Museum Bremen, Bremen, 1995, S. 46: „Panoramen veranschaulichen in einer vollständigen oder partiellen Rundumansicht im allgemeinen Situationen ohne Bewegungsabläufe, während es bei einem Diorama besonders auf die Darstellung von Bewegung ankommt. Aber auch die Technik der Beleuchtung ist anders: Bei einem Panorama erfolgt die Beleuchtung immer nur von vorn, von oben, von unten oder von der Seite. Beim Diorama dagegen benutzt man ein transparentes und auch von hinten beleuchtetes Bild, bei dem die Zuschauer immer in einer Achse gegenüberstehen.“

²⁸⁸ Vgl. die Einleitung in: Übersee-Museum Bremen (Hrsg.): Ein Rundgang mit Fotos v. Hed Saerben-Wiesner u. Erläuterungen v. Rainer Mammen, Bremen, 1979: „Wer sich an das Fluidum des alten Museums noch erinnert: diese Mischung aus Staub und Halbdunkel, die der Exotik der Schausammlung recht eigentlich erst ihren geheimnisvollen Schauer verlieh ...“ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 27/28: „Wir gehen die hölzerne Wandeltreppe hinauf in die Rotunde, wo ringsum das Panorama der nordischen Tierwelt zu sehen ist, in kunstvoll errichtetem Gehölz, Geröll und Sumpf, zwischen Felsen und Hügeln, an Bergseen und am Strand des Meers. Langsam bewegen wir uns innen im Ring der illusorischen Natur, immer wieder Halt machend am Geländer, gefesselt von den verschiedenartigen Ausblicken. Wir kamen auf die Beziehungen zu sprechen, die zwischen diesem Panoptikum und meinen Bildern bestanden. Schon im Museum der Kinderstadt hatten mich die Schaukästen beeindruckt, mit den Gruppen der afrikanischen Stämme, mit der Familie des Orang Utan ...“

²⁸⁹ Vgl. Helmut Lüttmann: Die Prosawerke von Peter Weiss, a.a.O., S. 178: „Im einzelnen wie in ihrer Gesamtheit vermittelt diese Kontoreinrichtung den Eindruck des völlig Vertrauten, des bereits vielfach schon so Gesehenen.“

²⁹⁰ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Aachen, 1996, S. 15: „Peter Weiss' frühe Prosa des „Abschiednehmens“ und der „Grenzüberschreitung“ wechselt permanent zwischen Bild und Begriff. Aus den Bildern kommen die Begriffe, Begriffe assoziieren zu Bildern. Sehen heißt für Peter Weiss minutiöse Beobachtung. Beobachtung der äußeren Welt, mehr aber noch der inneren.“

sie vordem vom Ich auf das Papier fixiert worden sind. Analog zum „Augenblick äußerster Spannung“²⁹¹, wie er anlässlich der Kanuszene in *Abschied von den Eltern* genannt wurde und als immanenter Wahrnehmungsmodus noch für die prominenten Ereignisbilder in der *Ästhetik des Widerstands*²⁹² beansprucht wird, nennt *Fluchtpunkt* dieses Momentum einen „Augenblick atemloser Spannung“. Auch hier ist der von den Büchern her bekannten temporalen Struktur des ultimativen Augenblicks in Verbindung mit einer Gefährdung des Subjekts Genüge getan. Der Geschehnisablauf der Erdolchung im unterseeischen Palast und der Hinweis auf den „nackten Rücken“ der Prinzessin legen nahe, dass es sich um eine hinterhältige Aktion handelt.

2.10.2 Murnaus *Tabu*. Augenblicksphantasie und Perspektive des Untergehenden

Eine zweite fulminante Filmsequenz wird bewusst mit einem eigenen ästhetischen Reifungsprozess vermerkt und steht dem Künstler-Ich überdies als melancholisch gestimmte Reproduktion zur Verfügung. Das Kompendium an Illustrationen aus Filmausschnitten, das über seinem Bett hängt, die der Heranwachsende bereits aus verschiedenen Medien herausgetrennt hat, ist selber eine Art Collage:

„Das Foto von der Schlußzene aus *Tabu*, mit dem entsagenden Abschied, hing über dem Bett in meinem Zimmer, als Mittelpunkt einer Sammlung von Abbildungen, die ich aus Zeitungen und Zeitschriften ausgeschnitten hatte ...“ (*Fluchtpunkt*, S. 31)

Mit Blick auf die Kunstaneignung in Weiss' Abschlussroman und den erwähnten einfachen Abbildungen in *Cahiers d'Art*, die dem Ich-Erzähler in Spanien zunächst nur zur Verfügung stehen, ist dieser Hinweis jedoch bedeutsam²⁹³.

In Murnaus „Schlusszene“ aus dem Stummfilm ist für Peter Weiss einer jener ultimativen Momente gefunden, der in der cineastischen Umsetzung ein ästhetisches Ideal verkörpert: Weiss ist fasziniert von der obsessiven Selbstbestimmung, wie sie in der Figur des Helden vorliegt. Die maritime Umgebung und der dramatische Ablauf eines ins Meer hinausfahrenden Bootes sind ein allegorischer Antagonismus zu seiner eigenen malerischen Stilisierung des Bootes in Form der Federzeichnungen:

„... und immer wieder beschäftigte mich die Schlußzene, in der der Held der entführten Geliebten nachschwimmt ins offene Meer, und immer weiter hinter dem Boot zurückbleibt, bis seine Kräfte erlahmen und er ertrinkt, zuletzt taucht nur noch seine Hand aus dem Wasser auf.“ (*Fluchtpunkt*, S. 30)

Das kontemplative Moment fehlt hier gänzlich: Boot und Schwimmer werden zur Allegorie des Verschwindens und zur emblematisch umgesetzten Todesnähe, wie sie als atmosphäri-

²⁹¹ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 67

²⁹² Vgl. AdW, I, S. 348: „Trotzdem war es den Malern gelungen, bei der Umsetzung des tatsächlichen Ereignisses in der Skala der Kunst, einschneidenden Augenblicken ein Denkmal zu setzen. Etwas Durchlebtes hatten sie in ihre eigne Gegenwart gerückt, und wir, die die Kristallisierung sahn, ließen sie aufs neue aufleben.“

²⁹³ Vgl. AdW, I, S. 344: „Die undeutliche Reproduktion im Buch versetzte uns in die Lage derer, die sich bemühten, trotz des Abstands und der schlechten Beleuchtung, etwas von der Authentizität des Bilds zu entziffern.“

scher Grundton die *Ästhetik des Widerstands da capo al fine* bestimmt²⁹⁴. Der Begriff der „Schlußszene“ impliziert dabei nicht nur das tatsächliche *Finale* des Films, sondern ist im Sinne der Augenblicksemphase für Weiss von Bedeutung.

Die temporale Verfasstheit der Situation markiert nachgerade eine Unausweichlichkeit, wie sie den „Szenerien“ aus den Büchern zueigen ist. Peter Weiss legt es in *Fluchtpunkt*, indem er *Der Dieb von Bagdad* und *Tabu* ausschnittsweise zitiert²⁹⁵, auf eine ästhetische Differenz beider Filme an. Ausgehend vom nautischen Moment des Untergangs eine ästhetische Differenz auszumachen und dabei zwei künstlerische Konstrukte direkt miteinander zu vergleichen, auf diesen literarischen Einfall greift Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* zurück, wenn er die beiden Sintflut-Darstellungen von Géricault und von Poussin hinsichtlich ihrer Radikalität nebeneinander stellt. Ähnlich wie in der Hinwendung des Ich-Erzählers in *Fluchtpunkt* zu Murnaus radikaler Kameraführung in *Tabu*, favorisiert der Protagonist die kompromisslose Apotheose, die in Géricaults *Scène du Déluge* vorliegt:

„Bei aller Verlassenheit, Verdammnis im Bild des Poussin, blieb dem Beschauer eine schwermütige Andacht erhalten, Géricault zog uns in eine Preisgabe allen Rückhalts, zwang uns hinein in seinen angstvollen Traum. Seltsam war auch Poussins Welt, doch behielten wir gegenüber ihrer Abgeklärtheit unsre Besinnung, Géricault versetzte uns in Bestürzung, indem er uns einblicken ließ in den Prozeß eines leidenschaftlichen psychischen Geschehns.“ (ÄdW, II, S. 32)

Auch Géricaults Sintflutbild lässt jede Kontemplation vermissen und entzieht sich der Möglichkeit von Rettung und Sicherheit. Im Spätwerk benennt Peter Weiss diese emphatische Auswahl des Künstlers als „Preisgabe allen Rückhalts“. Unter Berufung auf die erkundete *Vita* Géricaults, dabei auf den „Prozeß eines leidenschaftlichen psychischen Geschehens“ hinweisend, spiegelt an dieser Stelle des Romans überdies den eigenen existentiellen Produktionsprozess, auf den sich Peter Weiss mit der *Ästhetik des Widerstands* eingelassen hat²⁹⁶. Das Fazit in Murnaus künstlerischer Kameraführung, verbunden mit dem ästheti-

²⁹⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 82: „Obgleich vom Verderben umgeben, war uns früher nie der Gedanke gekommen, daß unser eben begonnenes Leben vorzeitig abgeschnitten werden könnte, jetzt aber rückte der eigne Tod für einen Augenblick aus dem Zerfließenden in den Fokus, dem er sich wieder entzog, doch nur, das wußten wir, um später wieder aufzutauschen, jedesmal deutlicher.“

²⁹⁵ Vgl. Beat Mazenauer: Staunen und Erschrecken. Peter Weiss' filmische Ästhetik. In: PWJb5, a.a.O., S. 76: „Das Kino kam Peter Weiss vermutlich früh zu Bewußtsein. Zum einen als neue Untersuchungsform und Ziel jugendlicher Steifzüge durch die Stadt; zum zweiten vermittelt durch die Freundschaft seiner Mutter mit dem Regisseur Murnau. Die Mutter selbst spielt in dessen Film *Tabu* (1931) eine Rolle. An seine suggestive Schluß-Sequenz, die auch Siegfried Kracauer mit einem Gefühl der „Ergriffenheit“ erfüllte, erinnert der Roman *Das Duell* (1951). Als erste prägende Kinoerlebnisse hat Weiss selbst die aufwühlenden Panoramen in einem Bremer Guckkasten-Theater, einen Moses-Film, *The Kid* von Chaplin sowie seine rührende Begeisterung für Douglas Fairbanks, den *Dieb von Bagdad*, festgehalten ...“ Vgl. Sepp Hickisch-Picard: Der Filmemacher Peter Weiss. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): Peter Weiss, a.a.O., S. 130

²⁹⁶ Vgl. Rüdiger Steinlein: Ein surrealistischer „Bildtdichter“. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss, a.a.O., S. 61: „Dem entspricht eine Schreibpraxis, die sich auf einen radikalen Sensualismus gründet. In ihr verbinden sich verschiedene Modi visueller Wahrnehmung, die von der exakten Wiedergabe äußerer Wirklichkeitseindrücke bis zur ihrerseits traumhaft-halluzinatorisch verfahrenen Versprachlichung einer inneren, psychischen Bilderproduktion reichen, mit dem alles durchdringenden Diskurs ‚leibhafter‘ Erfahrung.“

schen Mehrwert des Stummfilms, hält für Weiss eine analoge Einsicht bereit: „Da war anstelle der fröhlichen Kühnheit des Diebes von Bagdad das Unerreichbare getreten ...“²⁹⁷

Der Begriff des „Unerreichbare(n)“ umfasst - im Gegensatz zum erstgenannten Film, in dem zwei hervorstechende Charaktermerkmale des Helden ausgesprochen sind, mit denen sich Weiss' Ich-Erzähler identifiziert - eine unverkennbare ästhetische Kategorie, die bewusst keinem Darsteller oder Schauspieler zugeordnet wird, sondern den Film *in toto* zu fassen versucht. Das „Unerreichbare“ ist konkret auf die letzte Kameraeinstellung zu beziehen, also die radikal vorgeführte Konsequenz, dass der schwimmende Held scheitert und die Bootswand nicht mehr erreichen kann.

Genau dieser Moment wird aber zum Unerreichbaren erhoben. Murnaus abschließende Filmbilder verkörpern selbst die Vorstellung vom Unerreichbaren. Weiss hat damit die konkrete Bildebene des Films verlassen und das Charakteristische des Stummfilms nutzbar gemacht. Gerade in der Gegenüberstellung mit dem *Valeur* „fröhliche() Kühnheit“ wird dieser Zusammenhang deutlich. Hier sind die Attribute begrenzt auf eine darstellerische Leistung bezogen, können also nicht für das Kunstwerk des Films reklamiert werden. Überdies beziehen diese Zuschreibungen die akustischen Reize des Films, wie sie in der Stimmführung des Schauspielers und seinen Dialogen auftauchen, mit ein. Der Stummfilm hingegen muss ohne diese Ausdruckszeichen auskommen und erzielt seine Wirkung allein über den Einsatz der visuellen Mittel.

Die „Bildtiefe“²⁹⁸ aber, die Murnaus *Tabu* erreicht, wird in *Fluchtpunkt* gerade in der Gegenüberstellung mit *Der Dieb von Bagdad* deutlich. Auch wenn beide Filme das Meer als metaphorisch prädestinierten Schauplatz beanspruchen, so überzeugt die wortlos entfaltete Apotheose in *Tabu* durch ihre „poetische Konzeption“²⁹⁹, wie es Peter Weiss späterhin für einen anderen Film, *Zéro de conduite* in *Avantgarde Film*, genannt hat. Sie liegt maßgeblich in der Figur des Ertrinkenden, wie es bereits die Collagen präsentiert und die erzählerischen Episoden der U-Boot-Besatzung sowie des Kapitäns auf der Kommandobrücke exquisit umgesetzt haben. Die melodramatische Schlusssequenz in Murnaus Stummfilm *Tabu* radikalisiert diese Imagination.

2.10.3 *Avantgarde Film*: Figur des Ertrinkenden und die „gemeinsame Endgültigkeit“ als Vorläufer zu Géricaults „entstandener Einheit“ auf dem *Floß der Medusa*

Was aber das Poetische insbesondere an der Schlusszene in Murnaus *Tabu* ist, darüber gibt ein weiterer Eintrag in *Avantgarde Film* Auskunft. Es geht dabei um *Limite*, einen Stummfilm des brasilianischen Künstlers Mario Peixoto. Während *Tabu* das „Unerreichbare“ verkörpert, erkennt Weiss in Peixotos Film „das Thema der Begrenzung“³⁰⁰. Bezeichnenderweise ist auch in diesem Film die maritime Umgebung konstituierend für die poetische

²⁹⁷ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern., a.a.O., S. 30

²⁹⁸ Vgl. Peter Weiss: Avantgarde Film, a.a.O., S. 126

²⁹⁹ ebd., S. 68

³⁰⁰ ebd.

Entfaltung, die sich vor allem „angesichts des Ausgeliefertseins auf dem offenen Meer“³⁰¹ ergibt. Ist das Ausgeliefertsein in Murnaus Film als *pars pro toto* auf den jungen Mann bezogen, der „der entführten Geliebten nachschwimmt ... und immer weiter hinter dem Boot zurückbleibt“³⁰², überträgt Weiss in *Limite* diesen Status auf die ihn faszinierende metaphorische Figur des Schiffbruchs und die Zwangsgemeinschaft auf dem Rettungsboot:

„Drei Schiffbrüchige, zwei Frauen und ein Mann, treiben erschöpft in einem Rettungsboot auf dem Meer, während in Rückblenden eine Szene aus ihrem jeweiligen Leben beleuchtet wird. Jede dieser Szenen schließt mit einer persönlichen Niederlage, die eine gemeinsame Endgültigkeit erhält angesichts des Ausgeliefertseins auf dem offenen Meer.“³⁰³

Erstaunlicherweise taucht hier nicht nur die Grundstruktur von Zwangsgemeinschaft und Ausgeliefertheit, wie sie Peter Weiss in der Schiffbrüchigkeit auf dem *Floß der Medusa*, in der Analyse des Gemäldes sowie des Überlebensberichtes von Corr ard und Savigny poetisch entfaltet, auf, sondern ebenso bestimmte Begrifflichkeiten, wie sie die prägnante Filmanalyse von *Limite* enthält. So wird im literarischen Kunstessay zum fulminanten Schiffbruchbild emphatisch auf die „persönliche()Niederlage“³⁰⁴ Géricaults hingewiesen, die sich sukzessive in der leidenschaftlichen Bearbeitung seines *Sujets* offenbart. Überdies erscheint die angesichts der Bootsbesatzung in Peixotos *Limite* formulierte „gemeinsame Endgültigkeit“ in der *Ästhetik des Widerstands* als ein grundsätzlich verbindendes Konstituens der Ereignisbilder. Wie die Maler zu dieser Apotheose gelangen und dass diese einem mehrstufigen Prozess aus Entwürfen und vielfachen ästhetischen Überlegungen unterliegt, der schließlich die radikale Komposition erbringt, führt der Roman exemplarisch an Géricaults *Floß der Medusa* vor. Die „gemeinsame Endgültigkeit“, wie sie als Kategorie für Peixotos Film formuliert wird, ist jene künstlerische Idealvorstellung, die in Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* genauso vertreten ist wie in Goyas *Erschießung der Aufständischen*.

In seiner Annäherung an Géricaults Schiffbruchbild zeichnet der Ich-Erzähler den mühseligen Weg nach, der zu dieser Fassung letzter Hand geführt hat, und die er treffsicher bereits auf der unzureichenden Reproduktion im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* realisiert:

„Sie lehnten und hingen aneinander, alles Widerstrebende, das sie auf dem Schiff zusammengeführt haben mochte, war vergangen, vergessen war das Ringen, der Hunger, der Durst, das Sterben auf hoher See, zwischen ihnen war eine Einheit entstanden, gestützt von der Hand eines jeden, gemeinsam würden sie jetzt untergehn oder gemeinsam berleben ...“ ( dW, I, S. 345)

Dass dieser körperlichen Einheit und dem Sinn für ein gemeinsames Schicksal auf dem Floß ein langwieriger existentieller Kampf vorausging und analog in der künstlerischen Umsetzung einen Verlauf mit entsprechenden Stadien bedeutet, diese Duplizität zeichnet

³⁰¹ ebd.

³⁰² Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 30

³⁰³ Peter Weiss: Avantgarde Film, a.a.O., S. 74

³⁰⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb 1971-1980, a.a.O., S. 466: „Géricault, der sich in sein Inferno versetzt hatte. Schuf sein eigenes Canto -

der Protagonist in der *Ästhetik des Widerstands* mit einem synchronen Erzählverfahren nach. Im II. Band, als er dem Gemälde unmittelbar gegenübersteht, greift er diese Kernfrage wieder auf, die Géricault umtreibt und dessen endgültige Fassung des Bildes noch verzögert. Für den Überlebenskampf auf dem Floß der „Medusa“ bedeutet das parallel, dass der Tiefpunkt der Not noch nicht erreicht ist und die Schiffbrüchigen noch mit ihrer „persönliche(n) Niederlage“ beschäftigt sind oder sich Vorteile gegenüber den anderen zu erkämpfen hoffen, statt die „gemeinsame Endgültigkeit“ anzunehmen, wie es für Peixotos Film herausgestellt wird:

„Zu viele aber waren es noch, die sich dort an die Planken klammerten, die kopfüber ins Wasser hingen, zu viel Wirrnis war noch in diesem Anstürmen gegeneinander, diesem Kampf um Vorherrschaft auf winzigem Boden, noch war der Widerstreit nicht umgeschlagen in Nähe, noch hatte die gemeinsame Not, das gemeinsame Entsetzen sie nicht vereint.“ (ÄdW, II, S. 14/15)

Der Ich-Erzähler erarbeitet sich in einem eigenständigen Reifungsprozess seinerseits den Weg, der zur künstlerischen Vollendung des Schiffbruch-Bildes und - im dramatischen Überlebenskampf auf dem Floß - schließlich zur Einheit der Schiffbrüchigen führt. Als angehenden Chronist und Schriftsteller und als einzelner Teilnehmer einer Gruppe (Spanische Brigade) ist er von beiden Paradigmen berührt. Er selbst wird vor der schwierigen Aufgabe stehen, sich bei seiner Schilderung der Ereignisse nicht von Details ablenken zu lassen. Insofern gerät Géricaults Verfahren zur eigenen Maxime: „Noch nahmen ihn Einzelheiten gefangen, lenkten ihn von der Konzeption der Geschlossenheit ab.“ (ÄdW, II, S. 17) Und wie Géricault obliegt es dem Protagonisten, eine Apotheose für die Geschehnisse im Gefängnis von Plötzensee zu finden: „Sein Unterfangen war es gewesen, die Letzten zu malen, die noch fähig waren, sich emporzustrecken.“ (ÄdW, II, S. 22)

Die poetologische Qualität von *Limite* wird nach Weiss' Interpretation vornehmlich durch „variierende Rhythmen und Einstellungslängen“³⁰⁵ erzeugt: eine Evidenz, die sich in den synchronisierten Passagen des Géricaultblocks wiederfindet, in denen sich verschiedene Erzählebenen miteinander verbinden und die Geschehnisse auf dem Floß mit den Ereignissen in der Pariser Nacht des Ich-Erzählers synchronisiert werden:

„Doch die Nacht brach ein, ohne dass sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.“ (ÄdW, II, S.13)

Auch in *Limite* kommt es zu einer vernichtenden Apotheose, die den Zeitpunkt der Endgültigkeit markiert, wie ihn Murnaus Ertrinkender in *Tabu* vertritt: „Das Gefühl einer kosmischen Übermacht wird stärker. Das Boot sinkt in einem fugenartigen Ansturm der Wogen.“³⁰⁶

³⁰⁵ Vgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 75

³⁰⁶ ebd.

Das Ausgeliefertsein ist die für *Limite* veranschlagte ästhetische Kategorie, mit der Peter Weiss die Wirkung des Films als ein künstlerisches Gesamtprodukt bezeichnet. Damit wird eine ähnlich prägnante Begrifflichkeit benutzt, wie sie mit „das Unerreichbare“ für Murnaus *Tabu* gefunden wurde. Beide Kategorien beziehen ihre Wirkung aus der stark assoziativen Szene der schiffbrüchigen Bootsbesatzung, die dem „fugenartigen Ansturm der Wogen“ ausgeliefert ist bzw. aus der Vorstellung des Schwimmers, der sich „ins offene Meer“ hinaus begibt - die Bootswand und damit die Geliebte verfehlend.

Ein für Weiss bezeichnendes Muster in der undogmatischen und weitreichenden Interpretation der Ereignisbilder innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* bleibt aus diesen filmischen Reminiszenzen erhalten: Ein signifikanter Handlungsausschnitt wird stets auch als Surrogat aus den Gemälden herausgesellt. Dieser wiederum determiniert eine übergeordnete ästhetische Einsicht, die das Bild verkörpert oder die der Autor darin verkörpert sieht.

Geht die Faszination, bezogen auf Murnaus *Tabu*, für den jugendlichen Ich-Erzähler eindeutig von der „Schlußszene“ aus, so wird nachgerade in Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* ein „Schlußpunkt“ (ÄdW, I, S. 348) markiert. Vertritt die genannte Szene des Stummfilms „das Unerreichbare“ überhaupt, so wird Géricaults Marinebild mit der „Empfindung von Ausweglosigkeit“ (ÄdW, I, S. 341) apostrophiert, wobei die „Ausweglosigkeit“ gleichzeitig mit der „Aussichtslosigkeit“ in Peixotios Stummfilm alludiert.

Alle drei Begriffe überzeugen in ihrem plakativen Charakter allein durch die symbolische Einbettung in den Vorstellungsgehalt des Schiffbruchs bzw. durch den Überlebenskampf im Meerwasser. Es ist augenscheinlich, dass Peter Weiss, sowohl hinsichtlich der filmischen Episoden als auch mit Blick auf die späteren Ereignisbilder ein ausgeprägtes Wahrnehmungsinteresse für den gebannten Augenblick hegt:

„... ich versuchte, mir vorzustellen, wie der Bruchteil der Sekunde war, in dem die Kugel in den eigenen Kopf schlug, und wieder stiegen Vorbereitungsbilder aus Filmen und Büchern auf, von Operationen ... von Erschießungen und Erhängungen ...“ (*Fluchtpunkt*, S. 36)

Unverkennbares Schlüsselwort ist hier Vorbereitungsbilder“, mit denen die Grundlage einer „poetische(n) Konzeption“ gelegt ist, wie es in *Avantgarde Film* heißt. Was aber meint „poetische Konzeption“?

2.10.4 Poetische Konzeption: *Tabu* und *Das Duell* als Bewusstseinmodell des Abschieds und als Antizipation für das *Floß der Medusa*

Neben der Entfaltung einer radikalen Zeitlichkeit, also der Kategorie des Augenblickhaften innerhalb einer episodenhaft erzählten Handlung, scheint Peter Weiss auch über das Grundmotiv des Schreckens hinaus an einer Kategorie interessiert zu sein, die bestimmten Szenerien aus Büchern, Filmen oder Bildern *a priori* eine poetische Konzeption unterstellt. Seine Wahrnehmungsgegenstände verraten zweifelsohne eine extravagante narrative Qualität: Das betrifft vor allem die Kinderbücher und die in ihnen enthaltenen Illustrationen. Ein origineller narrativer Gehalt geht aber auch von den erwähnten Filmziten und ihrem teils exotischen Ambiente aus. Für den Künstler Peter Weiss ist selbstverständlich, dass er den narrativen Gehalt seiner Topoi erneut zum fiktionalisierten Erzählgegenstand macht -

in *Abschied von den Eltern* über *Fluchtpunkt* bis schließlich zur *Ästhetik des Widerstands*. Er verfolgt mit der herauspräparierten poetischen Konzeption der ausgewählten Wahrnehmungsgegenstände, eingebettet in ihrer jeweiligen *Narratio*, eine ureigene poetische Konzeption.

Das setzt aber voraus, dass den Erzählgegenständen ein Bewusstseinsmodell inhärent ist! Genau darin liegt der Vorzug der melodramatischen Apotheose in Murnaus *Tabu* gegenüber *Der Dieb von Bagdad*. Dort wurde explizit eine imponierende schauspielerische Leistung erwähnt, während *Tabu* die ästhetische Kategorie des Unerreichbaren verkörpert. Gleichzeitig geht es Peter Weiss aber um eine Bewusstseins-Kategorie, ein Bewusstseins-Modell, das in Murnaus Stummfilm aufbewahrt ist: Imaginiert wird „das Unerreichbare“.

Peter Weiss hat die poetische Konzeption und das Bewusstseins-Modell aus *Tabu* an anderer Stelle nutzbar gemacht. Das Filmzitat taucht vor *Fluchtpunkt* bereits in Weiss' surrealistisch-psychoanalytisch geprägter Prosa *Das Duell* auf. Dort wird Murnaus Szene zum Bewusstseins-Modell der beiden Protagonisten:

„Immer reisten sie, jeder für sich, durch wechselnde Landschaften. Manchmal begegneten sie einander auf zufälligen Stationen, dann ging es wieder weiter, durch Düfte, unbekannte Gegenden, aufgerührte Elemente, als ihre Blicke sich wieder trafen, spiegelten sie transozeanische Welten. Während ihre Hände sich in seinem Haar bewegten, war sie selbst abwesend. Jetzt war er die See, und sie war der Turm ... Sie hatte sein Geschlecht überwunden. Sie glitt in einem schmalen Kanu dahin - es war etwas aus einem Film, an den sie sich erinnerte - eine junge Frau, heiliggesprochen, wurde vom Oberen Priester aus dem Dorf geführt, über das Meer gebracht, um auf einer entlegenen Insel ausgesetzt zu werden, und er, der sie liebte, schwamm hinterher, klammerte sich ans Tau, das vom Boot herabhing, und der alte Mann beugte sich nieder, beugte sich über sie, zerschnitt das Tau mit seinem Messer, und er im Wasser trieb zurück, sie sah, wie er mehr und mehr ermattete, sie sah, wie er versank, das letzte, was sie sah, war seine Hand, die sich aus dem Wasser hob.“ (*Duell* S. 106)

In *Das Duell* ist der wieder erkennbare Filmausschnitt aus *Tabu* als erinnertes Moment innerhalb einer komplexen, surrealistischen Ereignisstruktur verwendet. Die plötzlich erinnerte „Schlußszene“ wird hier selbst zum Bewusstseinsvorgang. Die Filmfiguren agieren stellvertretend etwas aus, das offenbar als Projektionsfläche libidinöser oder regressiver Wünsche dienlich ist.

Ohne hier auf die genaue Bedeutung dieser Szenerie für die Prosa einzugehen, ist dennoch ein Aspekt im Sinne der poetischen Konzeption von Bedeutung. Es ist das in *Fluchtpunkt* fehlende Detail des Taus, an dem sich der Geliebte klammert und das hier gewaltsam durchtrennt wird.

Für die surrealistisch fundierte Wahrnehmungserweiterung, die in *Das Duell* vorgeführt wird, ist das Zerschneiden des Taus mit einer tiefenpsychoanalytischen Vorstellung des Untergangs und des Hinabsinkens verbunden. Während die weibliche Figur die Schlusssequenz erinnert, halluziniert der männliche Antagonist seinen Fall: „Er sank, sank langsam herab ... Der Abgrund fing ihn auf, weich“. Die Verben sinken und auffangen in Verbindung mit den Adjektiven „weich“ und „langsam“ spielen hier auf eine regressive Vorstellung an, in den Mutterleib zurückzukehren, ein ästhetisch umgesetzter Vorstellungsbereich, den Weiss noch in der *Ästhetik des Widerstands* aufrecht erhält. Dass die filmisch bedeutsame

Requisite des Taus auf die Beziehung der beiden Hauptfiguren hin zu lesen ist, wird im weiteren Textverlauf und der Reflexion des Ich deutlich: „... wie konntest du dich auf ihre Nähe verlassen, auf das Seil, das euch aneinander hielt, was wußtest du von ihren Absichten?“³⁰⁷

Das extreme Bild des Ertrinkenden, dessen Hand in der Tiefe des Meeres verschwindet, bietet sich in *Das Duell* als ideales Bewusstseins-Modell an, den psychoanalytischen Gehalt der Erzählung und ihre Vorstellungsinhalte von Ich-Beschädigung und Untergang zu repräsentieren. Weiss' filmisches Interesse hat mit der Apotheose in Murnaus *Tabu* und der poetischen Ausdrucksqualität dieser Szenerie sein eigenes dichterisches *Repertoire* um einen wesentlichen Imaginationsbereich erweitert. Das gekappte Seil, wie es die Prosasequenz als Detail aufnimmt, ist als poetologische Augenblickserfahrung innerhalb der Prosa umgesetzt. Versinnbildlicht ist damit über die Todesnähe des Geliebten hinaus die Verlorenheit des Subjekts in der Welt.

Es ist für den Autor eine zutiefst attraktive Imaginationsmöglichkeit im Sinne des prädominierten, ästhetisch erzeugten Schreckens. Zudem ist es Weiss' seziererischer Blick selbst, der „seine Hand, die sich aus dem Wasser hob“ wahrnimmt und in dem körperlichen Ausschnitt eine zusätzliche Ausdruckskapazität entdeckt. Sie stammt aus dem komplexen Schreckensbezirk des Schiffbruchs, wie er von den Kinderzeichnungen an und später furioser Weise in den besprochenen Collagen Einzug in Weiss' Kunstschaffen gehalten hat.

Den poetologischen Gehalt des gekappten Taus aus der Filmsequenz hat Weiss demzufolge als spezifisches Bewusstseins-Modell für das Unerreichbare überhaupt und gleichzeitig als radikalisierte Vorstellung für die „Entlegenheit des Meeres“³⁰⁸, wie es in *Das Duell* heißt, bereits zur Anwendung gebracht. Geht es in der frühen Erzählung um eine psychoanalytische Konnotation des Taus im Sinne der beschädigten Bewusstseinslage beider Hauptfiguren, so taucht in der *Ästhetik des Widerstands* das konkrete Detail des Taus und die Imagination von der Entlegenheit des Meeres in einem neuen Zusammenhang wieder auf. Gemeint ist der gebannte Augenblick als das „ins Schlepptau“³⁰⁹ genommene Floß der *Medusa* gekappt wird: „... nachdem der Offizier, der das große Boot befehligte, uns eine Zeit lang allein geschleppt hatte, ließ er das Seil fahren, das ihn am Floß hielt.“³¹⁰ Das ist jener skandalöse Augenblick, den die beiden Überlebenden Corr  ard und Savigny in ihrem Bericht erwähnen und den Peter Weiss in der literarischen Bearbeitung dieser Vorlage übernimmt:

„... und als die Ruderer sahn, daß sich die Boote des Gouverneurs und des Kapitäns entfernten, gaben sie bald, selber ank  mpfend gegen die schwerer werdende See, das Bugsieren auf und ließen die Seile fahren.“ (  dW, II, S. 13)

Die Korrespondenz zwischen der filmischen Szene und der literarisierten Episode aus dem Überlebensbericht innerhalb des Géricaultblocks ist evident: Der dramatische Moment, in

³⁰⁷ Vgl. Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 107

³⁰⁸ ebd., S. 54

³⁰⁹ Vgl.   dW, II, S. 13

³¹⁰ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corr  ard: *Der Schiffbruch der Medusa*, a.a.O., S. 43

dem der Verbindungsstrick zwischen Floß und Boot willentlich gekappt wird, ist als Vorstellungsgehalt seit *Tabu* bekannt: der Augenblick, als der Oberste Priester das Tau, an dem sich der Geliebte klammert, zerschneidet und damit dessen Schicksal besiegelt.

Während der hinterher schwimmende Geliebte ins „offene Meer“³¹¹ treibt, wie es in *Fluchtpunkt* heißt, kämpfen die Flößlinge gegen die „schwerer werdende See“ (ÄdW, II, S. 13) an. Das im autobiographischen Roman formulierte Bewusstseins-Modell vom Unerreichbaren kommt als visionäres *Surplus* unmittelbar dem ambitionierten literarischen Versuch, den Überlebenskampf der Schiffbrüchigen auf dem *Floß der Medusa* zu veranschaulichen, zugute. Anders gesagt: Peter Weiss ist durch ein bereits früher beanspruchtes Bildzitat vom Imaginationsgehalt des gekappten Taus und damit dem Meer hilflos ausgeliefert zu sein, grundlegend überzeugt: Es ist die Sensationskraft, mit der Murnau die Apotheose zu seinem Film *Tabu* komponiert und die dem jungen Weiss nicht entgangen ist und sich ihm eingeprägt hat.

Die spätere Analyse des imposanten Schiffbruch-Gemäldes, in dem das Unerreichbare visuell verkörpert ist, wird von dem cineastischen *Tableau* und Weiss' grundsätzlicher Affinität zur Metaphorik des Untergangs direkt beeinflusst. Von der tiefenpsychoanalytisch eingesetzten Vision in *Das Duell*, „und er im Wasser treibt zurück ...“³¹², über das Bewusstseins-Modell des Unerreichbaren in *Fluchtpunkt*, „... und immer weiter hinter dem Boot zurückbleibt ...“³¹³, gelangt Peter Weiss in der Lektüre der Überlebenschronik zum *Floß der Medusa* und der ästhetischen Aneignung des maritimen Ereignisbildes zum Paradigma des Überlebenskampfes der Oberen gegen die Unteren, wie es leitmotivisch in der *Ästhetik des Widerstands* auftaucht. Im *Skandalon* des alleingelassenen Floßes ist dieser Überlebenskampf *par excellence* dargestellt:

„Während die Flottille auf das Ufer zusteuerte, wurde das Floß, das sich nicht manövrieren ließ, von den Strömungen der Ebbe hinaus aufs Meer getrieben“ (ÄdW, II, S. 13)

Allein durch die Gegenüberstellung der beiden nautischen Begriffe „Flottille“ und „Floß“, die Manövrierunfähigkeit des auf See gezimmerten³¹⁴ Provisoriums und durch die Zielstrebigkeit, die mit dem Verb „zusteuerte“ evoziert wird, ist dieses groß angelegte Bewusstseins-Modell hinreichend vertreten.

Das Finale aus *Tabu* hat darüber hinaus bei der Analyse des Schiffbruchbildes durch Peter Weiss einer zentralen und eigenwilligen Beobachtung den Weg bereitet, die das *Momentum* des Films strukturell nachwirken lässt. Es geht um die Frage der Perspektive, die zu stellen Peter Weiss sich anschickt, indem er als eine fortlaufende *Mimikry* in die Gedankenwelt und in das ästhetische Vorstellungsvermögen eines Théodore Géricault schlüpft:

³¹¹ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 30

³¹² gl. Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 106

³¹³ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 30

³¹⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 12: „... am Bug bildeten zwei einander überkreuzende Bramrahen eine Art Brustwehr, und als Geländer, denn so wurde es genannt von denen, die das Floß bauen ließen, doch nicht im Sinn hatten, sich ihm anzuvertrauen, diente ein Gebilde aus allerlei Hölzern, kaum einen halben Meter hoch.“

„Der Beschauer, so hatte es der Maler gewollt, sollte, wenn auch keiner der Gescheiterten ihm einen Blick zuwandte, sich in unmittelbarer Nähe des Floßes wähen, es sollte ihm scheinen, als hinge er, mit verkrampften Griff, an einem der vorspringenden Bretter, zu matt schon, um die Rettung noch erleben zu können. Was sich anbahnte hoch über ihm, betraf ihn nicht mehr.“ (ÄdW, II, S. 27)

Die literarische Vorgehensweise, mit der Peter Weiss die Perspektive des Gemäldes zu erfassen versucht, betreibt eine Art assoziative Verbindung: In der Deutung des Géricault-Gemäldes taucht der Held aus Murnaus *Tabu* als eine virtuelle Figur wieder auf, die vom nautischen Gefährt verstoßen, unmittelbar vor dem Untergang steht. Dieser Status entspricht aber dem Wahrnehmungsspektrum der fotografischen „Schlußszene aus *Tabu*, mit dem entsagenden Abschied“³¹⁵, wie ihn der Protagonist in *Fluchtpunkt* über dem Bett aufgehängt hat.

Weiss hat also in der *Ästhetik des Widerstands* nicht nur das Bewusstseins-Modell³¹⁶ des Un-erreichbaren aus der autobiographischen Prosa in den Géricaultblocks aufgenommen, sondern in einem ästhetischen *Junktim* den geradezu extravaganen Wahrnehmungsmodus des nachschwimmenden Geliebten einschließlich des tödlichen Ausgangs noch einmal mobilisiert.

In dieser melancholischen Reflexionsfigur des Ermatteten, der sich an einem der Bretter auf dem *Floß der Medusa* festklammert, um so in eine exklusive Wahrnehmungssituation zu gelangen und eine Allschau auf die vor ihm liegenden Geschehnisse zu bekommen, ist *in situ* der Knabe mit dem Perspektiv aus der Schiffbruchcollage enthalten³¹⁷. Dieser ist der wahrnehmende Fokus der disparaten Aktivitäten und Bildinhalte, wie sie in den berstenden Schiffen und den um ihre Rettung kämpfenden Schiffbrüchigen vorkommen.

Der Ermattete aber in der benannten Stelle der *Ästhetik des Widerstands*, in seiner existentiellen, aber dennoch privilegierten Ausgangslage, verkörpert eine chiffrierte Doppelgängerfigur des Erzählers, der sein angeeignetes Wissen um die Schiffbruchkatastrophe preisgibt und die diversifizierenden Reflexionsfiguren und Bewusstseinszustände auf dem *Floß der Medusa* bündelt³¹⁸.

³¹⁵ Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 31

³¹⁶ Als mögliche Definition für ein Bewusstseins-Modell ließe sich gerade mit Blick auf die Malerei ein Zitat aus den *Notizbüchern* heranziehen, Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 136: „Nicht Verläufe, hektisch sich überstürzende Ketten von Ereignissen werden dargestellt, sondern Zustände, in denen ein Epos gebannt liegt, schweigend, um im Gedankenvolumen des Beschauers aufzusteigen, sich zu regen und ihn tief hinein-zuziehen in die Krise seines Zeitalters.“

³¹⁷ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 127: „... die Visionen stiegen vor mir auf wie vor einem Ertrinkenden ...“

³¹⁸ Vgl. Klaus Müller-Richter: *Bilderwelten und Wortwelten*, a.a.O., S. 123: „Der erzählerische Aufwand, den Peter Weiss an dieser Stelle aufbietet (gemeint ist der sogenannte Géricaultblock, Anm. MW), will anderes und mehr. Je weiter der Erzähler in die Entstehung des Bildes (also in seine sukzessive Artikulation), ferner in die epische Rekonstruktion des in ihm Dargestellten eindringt, je größere Kenntnis er über die Produktionsumstände bzw. über die Biographie Géricaults gewinnt, desto mehr verliert er die Sicherheit, die er zunächst über die aus den Begleittexten vermittelten Fakten und Katastrophenschilderung zweier Überlebender erlangt hatte.“

Diese stellen sich in signifikanten Erfahrungsmomenten dar, die in ihrem *Impetus* mit dem Kappen des Verbindungstaus zwischen Floß und Flottille vergleichbar sind und einen ähnlichen Schrecken verursachen:

„Die Vorstellung von diesem Einschiffen, unter Gebrüll und Hieben, während die Wogen die Schanzkleidung und die Maststümpfe der gekenterten Fregatte zertrümmerten, das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten, die verzerrten Mäuler, aufgerissenen Augen, emporgestreckten, gespreizten Hände, die Anstrengung, das Floß von der glitschigen Bordwand abzustößen, der Augenblick, da der Gouverneur, in einem Armstuhl sitzend, von der Zugwinde ins Hauptboot hinabgelassen wurde ...“ (ÄdW, II, S. 12/13)

Peter Weiss führt hier in einer collagenartigen Zusammensetzung überaus visueller Eindrücke³¹⁹ nicht nur sein ästhetisches Interesse an den auserlesenen Eindrücken auf dem *Floß der Medusa* vor, er verbindet damit gleichzeitig eine bezeichnende Perspektive. In der Allschau auf die Ereignisse auf dem Floß ist der Ermattete selbst als ein scheiternder Flößling plausibilisiert, der als wissender Zeuge die dramatischen Vorkommnisse auf dem Floß in ihrer prägnanten Augenblicksstruktur zusammenträgt und verlebendigt.

Diese stellvertretende Instanz, Geschehnisse zu bezeugen und „sich in unmittelbarer Nähe“ zu ihnen aufzuhalten, kommt der Ich-Figur als auktorial auftretender Erzähler zu. Denn: Er trägt nicht nur die zahlreichen Fakten um die Biographie des Malers Géricault und die Komposition des Schiffbruch-Gemäldes vor, sondern befindet sich in einer literarisch konstruierten Realität, die erzählte Zeit des kriegsbedrohten Europas in dessen Zentrum er sich aufhält. Von dieser gefährdeten Position aus, die in der Figur des Ermatteten an der Floßplanke inkarniert ist und die Unmittelbarkeit³²⁰ als eine ästhetische Kategorie beansprucht, werden die Aktivitäten in der näheren Umgebung des Ich betrachtet.

Der Protagonist der *Ästhetik des Widerstands* ist bezeichnenderweise von Beginn an in einer Sonderstellung: Er ist aus direkten Handlungen, etwa an der Front oder in gefährlichen Missionen, herausgehalten, aber dadurch nicht minder bedroht. Umso mehr findet in seinen Schilderungen das zentrale Motiv, die „Metapher des Untergangs“³²¹, Einzug, der die *Ästhetik des Widerstands* auf vielfache Weise das Wort redet.

Der Ich-Erzähler, so legt es jedenfalls das Finale³²² des Romans nahe, fungiert als Chronist, der mittlerweile zeitlich entfernt - aber dennoch „in unmittelbarer Nähe“ - dem Inhalt seiner Chronik gegenübersteht: „Was sich anbahnte hoch über ihm, betraf ihn nicht mehr.“

³¹⁹ Vgl. Christa Grimm: „Und die einzige Rettung ist der Wundbrand der Wachheit“. Aspekte der Wahrnehmung und Erkenntnis im Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 117: „Genaueres, alle äußeren und inneren Veränderungen wahrnehmendes Sehen und Hören wird für Weiss zum Mittel, ist Methode zum Begreifen.“

³²⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 27: „... wenn auch keiner der Gescheiterten ihm einen Blick zuwandte, sich in unmittelbarer Nähe des Floßes wähen.“

³²¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement, a.a.O., S. 78, vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen, a.a.O., S. 16: „Der Künstler (gemeint ist Peter Weiss, Anm. MW) konfrontiert sich mit extremen Erfahrungen wie Tod, Untergang, Undurchschaubarkeit und Katastrophe und verwandelt diese durch die schonungslose Darstellung in den relativ klaren Sinnzusammenhang des ästhetischen Gebildes.“

³²² Vgl. ÄdW, III, S. 265: „Mit dem Schreiben würde ich versuchen, sie mir vertraut zu machen. Doch etwas Unheimliches würden sie behalten, vor einigen würde ich nie die Furcht loswerden, die sie in mir geweckt

hatten, denn sie hätten mich an die Wand stellen können. Mit meinem Schreiben würde ich sie zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten. Ich würde sie fragen, wonach ich sie nie gefragt hatte. Ich würde ihnen, den Geheimgängern, ihre wahren Namen zurückgeben. ich würde mich ihnen nähern, mit meinen spätern Erfahrungen, meinem Wissen um ihr spätres Tun ...“

3

„Fast erschrak er, wenn er am Horizont den Dampfer herankommen sah,
und sein Herz zog sich vor Angst zusammen, dass er hier halten und stören würde.“ D.H. Lawrence

3 Von Insel zu Insel. Prosaminiaturen als maritime Seestücke des Schreckens

3.1 Einordnung des Textes

Innerhalb der Prosa von Peter Weiss, der den klaren absatzlosen Blocksatz favorisierte und von der Notwendigkeit überzeugt war, die ästhetische Erscheinung der Manuskriptseite beizubehalten, das „reine, geschlossene Schriftblatt ...“ (Nb. 1971-1980, S. 701), und der dem „Gerüst von Formen ... dem Abgerundeten und Vollendeten ... dem Kunstvollen und Geschliffenen“ (*Abschied*, S. 60) eine eindeutige Absage erteilte sowie der Formensprache der Poesie misstraute, ist der aus Fragmenten oder einzelnen Mikrostudien zusammengehaltene Text *Von Insel zu Insel* schon seiner äußeren Form wegen bemerkenswert. Hier taucht das späterhin in *Abschied von den Eltern* postulierte *Faible* für das „Rohe, Ungestaltete“ (ebd.), in seinem Werk einmalig umgesetzt, auf¹. Vermittelt werden Szenerien, isolierte Augenblicke sowie Vorstellungsinhalte, die allesamt einem „plötzliche(n) Erscheinungsmodus erschreckender Vorgänge“² zu Grunde liegen, der direkt ein Geschehen³, „Traumatische Urbilder“⁴ vorführt und dem intuitiv-gelenkten Plan der Lektüreauswahl des Kindes in *Abschied von den Eltern* zu entsprechen scheint: „Lange Umschreibungen machten mich ungeduldig. Ich wollte gleich wissen, um was es ging.“ (*Abschied*, S. 60)

¹ Vgl. Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk. 1938-1980. Hrsg. v. Beat Mazenauer, Leipzig, 1992., S. 170: „Ich habe vor einem Monat auch ein Buch herausbekommen, mit Prosagedichten - auf schwedisch.“

² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S.174

³ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O.; Die Prosaskizzen führen sofort an den Vorstellungsinhalt heran. Der Leser wird ohne eine Überleitung durch einen kurzen, prägnanten Satz in ein Geschehen hineingezogen oder an ein Bild geführt: So heißt es beispielsweise: „Soll ich es wagen?“ (S. 18); „Ich war von Anfang an dabei.“ (S. 19), „Es wurde Abend.“ (S.24), „Die furchtbaren Schreie treiben mich zum Ufer des kleinen Sees.“ (S. 27), Der erste Abend in einer fremden Stadt.“, „Ich kam an ein anderes Ufer“ (S. 25) bzw. „Die Wasseroberfläche ist ein schwarzer starrer Spiegel.“ (S. 46)

⁴ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung politischer Ästhetik wieder die Verdrängung, a.a.O., S. 45

Von Insel zu Insel vertritt in *nuce* diese als kindliche Ungeduld konstruierte dichterische Aussage: „Dieses Feilen und Schleifen an einem Wort, einem Satz, manchmal seh ich dahinter nur ein Verwelken, Zerfallen des Geformten.“ (Nb. 1960-1971, S. 848)

3.2 Kompositum aus Wort und Schrift: Parabolische Sprach-Bilder

Wie die Überschrift der Prosa impliziert, entwickeln sich von einer Prosaminiatur zur nächsten Wahrnehmungsgegenstände, die wie benachbarte Inseln in Sichtweite liegen⁵. Dabei entsteht ein Art Rhythmus, „eine() Motorik, deren Bewegung den Leser weiterreißt, er kann nicht mehr anhalten, er wird in das Getriebe der Sprache selbst hineingezogen.“⁶ Ursprünglich in schwedischer Sprache verfasst, wird der Text erst 1984, vierzig Jahre nach seiner Erstauflage bei *Bonniers*⁷ in Stockholm als verspätete Flaschenpost⁸ im Zuge des dritten Bandes der *Ästhetik des Widerstands* in der Bundesrepublik veröffentlicht.

Eine textimmanente Interpretation dieser bemerkenswerten Prosa, in der Weiss' Begabung zur bildhaften und surrealistischen Schreibweise reüssiert, liegt bislang nicht vor. In einigen Beiträgen zum Spätwerk lassen sich Hinweise zu diesen frühen Prosastücken finden. So hat Alfons Söllner in seiner Untersuchung als erster den „archaischen Charakter“⁹ dieser einunddreißig nur scheinbar „aneinander gereihten bildhaften Sprachblöcke“¹⁰ herausgestellt, sogar von einem „Urtext“¹¹ gesprochen und damit in erster Linie auf die Originalität der Prosastücke, ihren chiffrenhaften¹² und parabolischen Charakter, aber auch auf ihren lite-

⁵ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 23: „Wir kletterten hinauf, der Sturmwind zerzt an unseren Kleidern, frei schleift der Blick über das Meer, über die kleinen verstreuten Holme und Schären. Wir sehen Land und Wasser, die Grenzenlosigkeit des Himmels.“; Der Titel der Prosa ist zweifelsohne auf Weiss' faktischem Aufenthalt auf den schwedischen Schäreninseln während der Schreibphase an *Von Insel zu Insel* zurückzuführen; Vgl. Jochen Vogt: Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, a.a.O., S. 50

⁶ Vgl. Ror Wolf: Die Poesie der kleinsten Stücke. In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, a.a.O., S. 26

⁷ Vgl. Rolf D. Krause: Peter Weiss in Schweden. Verortungsprobleme eines Weltbürgers. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): Peter Weiss, a.a.O., S. 62

⁸ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 38 ff; Vgl. auch: Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 117/118: „... und dann ging ich zu den Geisterstimmen der Bücher, trat in die anonyme Gemeinschaft mit Sprechern, die sich ringsum in der Welt umhertasteten, diese Bücher waren geheime Botschaften, Flaschenposten, ausgeworfen, um einen Gleichgesinnten zu finden.“; auch hier gilt, dass Peter Weiss in der Attitüde des Kindes (Literaturauswahl) sein dichterisches Programm umrissen hat.

⁹ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S.46

¹⁰ Vgl. Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution, Peter Weiss und die Surrealisten, a.a.O., S. 209 Es kann keine Rede davon sein, dass die Prosastücke willkürlich aneinandergereiht sind, sie sind inhaltlich wie formalästhetisch, vor allem durch ihre nautische Emblematik miteinander verknüpft. Auch die Bezeichnung der „bildhaften Sprachblöcke“, die die literarische Gattung und Weiss' Neigung zur Bildhaftigkeit umschreiben möchte, wird dem hier vorliegenden literarischen Anspruch von Peter Weiss nicht gerecht, der durch eine fragmentarische „Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen“ (Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 176) eine Intensivierung des dargelegten Schreckens erzeugt, wie er sich aus „bildmäßigen Erfahrungen“ (Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 60) ergibt und im *Inseltext* eine Identität zwischen Formalem und Inhaltlichem beabsichtigt. In der ostentativen Verdichtung des Augenblicks, des Schmerzes und des Schreckens zeigt sich, „... daß das ... Element der Psychologie nicht nur in ihrem Vokabular und ihrer Terminologie enthalten ist, sondern in ihrer Syntax und ihrer Rhetorik selbst. Nicht nur die Wörter sind metaphorischen Gehalts, sondern ... ihre Struktur selbst.“ (Jean Starobinski: Psychoanalyse und Literatur, a.a.O., S. 100/101)

¹¹ Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S.45

¹² Vgl. Rainer Gerlach: Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss. In: (ders.) (Hrsg.): Peter Weiss, a.a.O., S. 175: „Sein Kunstuniversum kreist um poetische Chiffren wie ‚Die Insel‘, ‚Der Turm‘, ‚Die menschenleere Welt, Labyrinth, Mauern etc.“

rarästhetischen Anspruch hingewiesen. Wenngleich Alfons Söllner beispielsweise die Parteinahme für das Opfer¹³ als eine ästhetisch-moralische Vorentscheidung im Hinblick auf die *Ästhetik des Widerstands* deutet, die erarbeiteten Vorbilder „Verfolgung, Flucht, Identitätsverlust“¹⁴ am *Inseltext* festmacht und eine ‚Ästhetik des Schreckens‘ für das Frühwerk expliziert¹⁵, so geht er aber nicht direkt auf die semantische Struktur des Textes ein, um anhand von Satzfiguren, syntaktischen Konstruktionen, Stilmitteln o.ä. Weiss’ signifikante Kategorien nachzuweisen, die in auffälliger Weise als Präfigurationen hier bereits vorliegen.

3.3 *Von Insel zu Insel als Reservoir der poetologischen Wahrnehmungsgegenstände und universellen Grundaussagen*

Vor allem im Vergleich des Sprachmaterials lassen sich erstaunliche Parallelen aufzeigen, die belegen, dass Peter Weiss die *Ästhetik des Widerstands* nur unter Rückgriff auf seine ‚Vorarbeiten‘ und den dort manifestierten Grundaussagen schreiben konnte. Die zahlreichen Abhandlungen zur *Ästhetik des Widerstands* gehen dieser Frage weitgehend aus dem Weg, auch wenn sie „Poetische Verfahrensweisen“¹⁶ und „Vernetzte Motive“¹⁷ aufzeigen wollen. Diese sind in erster Linie über das Frühwerk zu erschließen, in denen die „Grundmuster“ (Nb. 1960-1971, S. 739) aufbewahrt sind, „die man später weiterführte - oder von denen man sich entfernte.“ (ebd.)

Gerade die imposantesten Episoden der *Ästhetik des Widerstands* zeigen, wie sehr dort die Frühphase wieder auflebt und die einstigen Sprach-Bilder aus der Versenkung zurückgeholt werden, wie es *Rekonvaleszenz* angemahnt hat.

So besehen: *Von Insel zu Insel* liefert eindeutig Textbausteine für das Schlusswerk. Diese zeichnen sich durch eine „extreme symbolische Verdichtung“¹⁸ aus, die eine Lesart als noch unterentwickelte Vorarbeiten, in denen Weiss gewissermaßen das Schreiben als Medium erprobt, nicht zulässt. Wesentliche, hier erarbeitete Vorstellungsinhalte tauchen zunächst in der Prosa der 60er Jahre, vor allem in *Abschied von den Eltern* wieder auf¹⁹. Silvia

¹³ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 50

¹⁴ ebd.

¹⁵ ebd., S. 53/54: „Wenn wir heute in seiner ‚Ästhetik des Schreckens‘ die wohl fundierteste und materialreichste Ausarbeitung einer politischen Ästhetik in Händen haben (Bohrer 1978), so liegt deren Provokation nicht zuletzt darin, daß es ein politisch so umstrittener Autor wie Ernst Jünger ist, an dem die Aktualität der Moderne belegt wird (...) Mit dem allmählich sich abzeichnenden Umfang des Frühwerks von Peter Weiss haben sich die Rezeptionsbedingungen auch für eine ‚Ästhetik des Schreckens‘ verändert. Greifbarer wird jetzt, daß Peter Weiss nicht nur ein später Theoretiker, sondern auch ein kongenialer, beinahe noch zeitgenössischer Praktiker des Surrealismus war ... Im Frühwerk bietet ... sich ein Forschungsfeld dar, auf dem sich Alternativen zur Jüngerschen Schreckensästhetik andeuten, die deren problematischsten Zug abzubiegen geeignet sein könnten - ihre Indifferenz gegenüber den Opfern.“

¹⁶ So der Untertitel der Monographie v. Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus, a.a.O.

¹⁷ ebd., S. 130

¹⁸ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 54

¹⁹ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 50: „Die eigene Geschichte zu erzählen ist kein Selbstzweck. Sie dient der Identitätssicherung und der Entwicklung literarischer Möglichkeiten. In der Rekonstruktion der persönlichen Vergangenheit hat Weiss den Nutzen der Historie für sein Schreiben entdeckt: als Bedingung der Herstellung von Zusammenhängen und als Ausdruck der Notwendigkeit, sich von überlieferten Zwängen zu befreien.“

Kienberger begnügt sich in ihrer Untersuchung damit, den Text „als erste literarische Gestaltung persönlicher Erfahrungen Weiss’ zu lesen“²⁰, gar das Verhältnis zwischen Bild (Holzstiche) und Text - eine einzigartige Kombination zweier disparater Ausdrucksverhalten - auf die Formel zu bringen: „Nicht nur kommentieren sich Text und Bild gegenseitig, der Text selbst ist bildhaft.“²¹

Die Fragen, wie die angeblich gegenseitige Kommentierung zu verstehen ist und was es bedeutet, dass der Text „bildhaft“ ist, bleiben unbeantwortet. Stattdessen wird eine sprachlich überaus dichte und virtuose Episode eines obsessiven Quälvorgangs²², der sprachanalytisch *en detail* zu untersuchen wäre, pauschal subsumiert: „Neben Erkenntnissen von Zusammenhängen individueller Geschichte und Gesellschaft zeigt sich in *Von Insel zu Insel* ein Verstummen, eine Ohnmacht gegenüber Ereignissen des Nationalsozialismus“²³ Die ‚Parabeln des Schreckens‘²⁴, wie man die Prosa *Von Insel zu Insel* klassifizieren könnte, sind zwar als Korrespondenzen an ihre ‚prädestinierte‘ Zeit in eine „epochal-zeitkritische Erwartungsdimension“²⁵ gehoben, reflektieren aber vielmehr Vorgänge, ritualisierte Handlungen, Ereignisse und immer wieder Visualisierungen von Räumlichkeiten, die einen universellen²⁶ Status verkörpern und den späteren Anspruch der *Ästhetik des Widerstands* schon sichtbar machen. Ihre Besonderheit liegt gerade darin, dass sie ohne direkte epochenspezifische bzw. geographische Bezeichnungen auskommen. Nicht zuletzt durch die metaphorische Umgebung des Meeres betont Peter Weiss den parabolischen Status der Prosastücke, wie die Analyse des Textes *Das Duell* bereits gezeigt hat²⁷.

²⁰ Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, a.a.O., S. 208

²¹ ebd.

²² Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 15: „Quälen: welche Wollust! Der Quälende hat Macht, er herrscht. Er ist Herr über Leben und Tod. Ich übergab die kleinen in Fallen gefangenen Mäuse der Katze, dem Henker. Ich war die Katze. Ich fing meine Opfer mit spitzen Krallen, riß viele nadelfeine Wunden in ihren Körper, schleuderte sie in die Luft, gab ihnen Gelegenheit zu entkommen und schlug doch jedesmal zu, bevor sie ihre Freiheit nutzen konnten. Ich genoß ihre hypnotisierten, schreckstarrten Blicke, ich zerrte die klopfenden Herzen aus ihren Körpern ... „

²³ Vgl. Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution, a.a.O., S. 213; Vgl. auch Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 47/48, Auch Söllner sieht den direkten Bezug zu zeitgenössischen Situation. Er macht jedoch diese Analogie an der ästhetischen Verfahrensweise des Textes selber aus: „Der Plötzlichkeit und Unverständlichkeit des Angriffs entspricht jedoch der Präsentationsweise, die den Schock selber durch die Kürze, die Plötzlichkeit und die Härte des literarischen Ausdrucks zu vermitteln versucht ... Es handelt sich um Szenen, in denen der direkte Zeitbezug des Textes, die Reflexion auf Nationalsozialismus, Krieg und Vertreibung offensichtlich wird.“ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Wer ist Nadja? a.a.O., S. 10: „Im surrealistischen Falle heißt Plötzlichkeit des Geschehens vor allem die Rupture gegenüber allem Absehbaren. Das ist nicht selbstverständlich, denn der archetypische Modus der Plötzlichkeit ist das Erhabene.“

²⁴ Vgl. Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte: Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 159: Die Autorin spricht von „traumatischen Erfahrungsbildern“ und „Kurzparabeln“, von denen in den autobiographischen Schriften oft nur „knappe, andeutende Skizzenstriche“ übernommen seien.

²⁵ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 426

²⁶ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 44: „Die Welt ist überall draußen, das Zimmer überall drinnen. Die Welt verwirklicht sich überall auf die gleiche Weise.“

²⁷ Vgl. Anni Bourguignon: Peter Weiss’ schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 18: „Thematisch scheint es ... um das Menschengeschick überhaupt zu gehen. Die erste autobiographische Erzählung (*Von Insel zu Insel*, Anm. MW) ist so allgemein gehalten, dass sie sich auf jeden beliebigen Menschen beziehen kann.“

In der Unverstelltheit und Fokussierung der „Sprachsymbole“²⁸ entwickeln die Prosaminaturen eine Walter Benjamins *Denkbildern* ähnliche Annäherung an einen Wahrnehmungsgegenstand. Im Unterschied zu Benjamin liegt die Priorität jedoch weniger auf ein in den Dingen aufbewahrtes Geheimnis, ihrem typischen „Interieur-Charakter“²⁹ und ihrer „gegenwartsenthobene(n), transhistorische(n) Dinglichkeit“³⁰. Ganz anders bei Weiss: Seine ‚Prosainseln‘ entwerfen eine auf das Ich gerichtete „Methode der künstlerischen Wahrheitsfindung“³¹, die einen relevanten Erkenntnisgewinn zu Tage fördern³², der noch die Anschauungskategorien seines letzten Werkes nachhaltig bestimmt³³. Vor allem die nautische Emblematisierung in *Von Insel zu Insel*, das metaphorische Gewebe aus Insel, Meer und dem Boot werden in der *Ästhetik des Widerstands* eine nachhaltige Renaissance erleben.

3.4 Das wahrnehmende Ich als Schiffbrüchiger. Insulare Ausgangslage und Etablierung der Schiffbruch-Metapher

Dieser Modus der Wahrnehmung als „Wahrheitsfindung“ bestimmt die exklusiv-desolate Situierung des Ich als ein Schiffbrüchiger, der sich bereits im *Introitus*, also der ersten Prosaminatur, darstellt. Er wirkt als ein „heterogenes Element“³⁴ mit Ausstrahlungsfunktion für den gesamten Text. Die Schiffbruchfigur initiiert eine „Einbildungskraft auf das jeweils Besondere“³⁵, die durch die Allgegenwart des Wassers³⁶ zusätzlich in eine gefährvolle Todesnähe versetzt ist. Somit ist über den *Introitus* bereits eine atmosphärische Aufladung erreicht, der in Weiss’ Texten stets die entscheidenden ästhetischen Grundzüge des Textes verrät. Gleichzeitig wird ein geographisch-metaphorisches Areal³⁷ betreten, das den Titel³⁸

²⁸ Vgl. Alfred Lorenzer: Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion, a.a.O., S. 92

²⁹ Karl Heinz Bohrer: Die Grenzen des Ästhetischen, a.a.O., S. 124

³⁰ ebd.

³¹ Vgl. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a.a.O., S. 60

³² Vgl. Alfred Lorenzer: Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion, a.a.O., S. 92: „Die Analyse stößt vor zur Frage nach der Bedeutung der Sprachsymbole. Bedeutung hat von vornherein eine privat-individuelle und eine ‚soziale‘ Seite“

³³ Die Schiffspassage Lotte Bischoffs von Schweden ins nationalsozialistische Deutschland weist viele Rückgriffe auf die in *Von Insel zu Insel* erarbeiteten Wahrnehmungen auf: Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 24: „Die Kleider glitten von meinem Körper und wurden verschluckt von dem Boden, der zu Sand geworden war ... Meine Finger bewegten sich langsam in dem weichen mit Staub und Asche vermengten Sand. Noch war der Sand warm, bald würde er erkalten.“ und die Parallele in der *Ästhetik des Widerstands*, die sexuell konnotierte *Fata Morgana* Lotte Bischoffs im drückend-heißen Wassertank des Schiffes versteckt, die sich auf dem Wüstensand ausgesetzt sieht: „Sie riß sich die Kleider vom Leib. Sie stürzte sich ins Meer. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. versickert war das Meer.“ (ÄdW, III, S. 75)

³⁴ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

³⁵ Vgl. Alfred Lorenzer: Über den Gegenstand der Psychoanalyse, a.a.O., S. 92

³⁶ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 41: „Ich ging durch den Wald zu der kleinen Bucht mit der Aussicht über das offene Meer und setzte mich auf die Schwelle des verfallenen Bootshauses. Sogar der Steg draußen war nur noch eine Ruine. Seine Hölzer waren morsch und geborsten; die salzigen Wogen, Unwetter und die bleichende Sonne hatte sie in einen vorzeitlichen Knochen verwandelt. Ein großer runder weißer Stein glich einem Schädel.“; Die ästhetische Gestimmtheit wird bis zu dem Moment aufrechterhalten, bis das Ich die Erosion der maritimen Gegenstände mit einer Schädelstätte assoziiert; die durch Naturkräfte veränderten metaphorischen Lokalitäten (Bootshaus, Steg) werden so in eine Todesnähe gebracht.

³⁷ Vgl. Klaus Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, a.a.O., S. 246: „... Insel, Meer und Meeresstrand sind ...

der Prosa aufnimmt und auf die „nautische Bildersprache“³⁹ einen nachhaltigen Einfluss ausübt. Wie in *Das Duell* ist den Vorstellungsgehalten durch die permanente Meeresnähe als eine prädestinierte topische Umgebung ein halluzinogener und traumbetonter Anteil induziert. Psychoanalyse und Surrealismus kommen als zwei Denkströmungen zusammen und prägen die Wahrnehmung⁴⁰ sowie die Wiedergabe der Gegenstände:

„Die Begriffssphäre gleicht dem Meeresgrund. Sie reichert sich an, sie wächst um Schichten, die sich der Bewegung des Denkens selbst verdanken, und in ihren Lagern birgt sie Schätze, Schiffe ... der vom Sturm besieigten Takelage irgendeiner namenlosen Armada ... auch der Schiffbruch ...“⁴¹

Die Prosabilder aus *Von Insel zu Insel* entstammen eben dieser maritimen „Begriffssphäre“:

„Der Kuckuck ruft. Sandkorn auf Sandkorn rieselt den Abhang hinunter. Brütend liegen die Steine über ihren Schatten. Auf dem halb an Land, halb unter Wasser liegenden Bootssteven sitzend, blicke ich über das Meer. O diese Insel am Horizont, flimmernd im Sonnenglanz, mit weißblendendem Strand! Weiß, weiß schmilzt die Sonne ins Meer. Bringt erst die Dämmerung die Insel mir näher, dann rudere ich hinüber. Ist erst die große Wunde des Bootes geheilt, dann rudere ich hinüber. Habe ich erst neue Ruder gefunden (die alten holte der Sturm), dann rudere ich hinüber. Bin ich erst wieder zu Kräften gekommen, dann rudere ich hinüber.“ (*Insel*, S. 9)

Das symbolisch-atmosphärisch hoch verdichtete Bild wird über ein vom isolierten Ich wahrgenommenes akustisches (Kuckuck) und visuelles Zeichen (Sandkorn) eingeleitet, das mit der paradoxen Homologie der scheinbar über ihre eigenen „Schatten“ ausharrenden „Steine“⁴², sowie der untergehenden Sonne hypostatisiert wird.

Der Text lenkt damit die Aufmerksamkeit auf eine überaus angespannte Beobachtungssituation und auf ein geschärftes Bewusstsein für das Verstreichen der Zeit. Der Ruf des Kuckucks⁴³ ist hier als enigmatischer Auftakt zu verstehen, die als ein Verborgenes, das im

weitere Naturbezirke, die wegen ihrer Abgelegenheit von der Gesellschaft vom Klagenden als Aufenthaltsorte bevorzugt werden.“

³⁸ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 46: „... der Weg zurück zum Boot; die einsame Fahrt zurück von einer Insel zur anderen Insel ...“

³⁹ Vgl. Rainer Gruenter: *Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik*, a.a.O., S. 88

⁴⁰ Vgl. Rolf D. Krause: *Peter Weiss in Schweden. Verortungsprobleme eines Weltbürgers*, a.a.O., S. 77; Vgl. Anni Bourguignon: *Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa*, a.a.O., S. 17

⁴¹ Louis Aragon: *Der Traum des Bauern*. In: Günther Metken (Hrsg.): *Als die Surrealisten noch recht hatten*, a.a.O., S. 211

⁴² Vgl. Manfred Smuda: *Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft*. In (ders.): *Landschaft*, Frankfurt/M., 1986, S. 47: „Machen wir diesen Sachverhalt für die Wahrnehmung der Natur und für das Sehen der Landschaft fruchtbar, so läßt sich sagen, daß schon unsere Wahrnehmung mit einer Natur konfrontiert ist, in der einzelne Gegenstände immer in Gruppierungen, in Massen und in strukturierter Organisation auftreten ...“

⁴³ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 35: „... hörten wir aus den Bäumen den Kuckuck rufen, wieviel Jahre wir noch zu leben hatten“; Mit dem Kuckuck als ornithologische Spezies wird bereits ein mystisch-tradiertes Naturemblem verwendet, von dem der Text profitiert. Der auf seine spezialisierte Lebensweise und die Bindung an sein Habitat hervorgerufener Effekt, zielt auf etwas Rätselhaftes, so dass der Volksmund die Bedeutung seines (selten anzutreffenden) Rufens als ein auf den Menschen reflektierendes Ausdruckszeichen deutet; Vgl. hierzu: Otto Fehrer: *Die Welt der Vögel*, München, 1951, S. 178/179: „Endlich identifiziert er sich durch seinen bis Anfang Juli weithin schallenden Ruf, der ihm den Namen gab.“

Verborgenen bleibt und als *Quintessenz* bzw. als chiffrierte Botschaft über sämtlichen Prosaminaturen in *Von Insel zu Insel* stehen bleibt. Die Symptomatologie des Beobachtens⁴⁴, die nahtlose Registratur, wird im äußerst reduzierten, beinahe lapidaren Satz: „Der Kuckuck ruft“ vergegenwärtigt. Diese poetologische Erfindung des Vogelrufs, eines aus der Tiefe der Natur selbst und damit aus dem Unbewussten entlehnten Zeichens, steht auch als Vorstellungsbereich und literarästhetischer Kunstgriff einleitend über Weiss' Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*⁴⁵.

Er vertritt in beiden Texten einen in unregelmäßigen Abständen verlautbaren „Ausdruck unseres Empfindungsvermögens und unseres Bewußtseins“⁴⁶, der dem Ich signalisiert, dass auch er beobachtet wird und bereits in Besitz genommenes *Terrain* betritt, wie die sonderbar-symbolistische, auf das Verirrtsein im Märchen anspielende Eroberung⁴⁷ der *terra magica* in *Abschied von den Eltern*, als das Ich der „Kuckucksspucke“ (*Abschied*, S. 28) gewahr wird, die neben der Feder des Eichelhäfers und dem Flaum eines Hasenfells übrig gebliebene Hinweise und Spuren von vorausgegangenen Handlungen repräsentieren. Der Vogel selbst verkörpert als „einsam lebender Sonderling“⁴⁸ mit seiner „erstaunlich hohen Beobachtungsgabe“⁴⁹ die Situation des Ich, der in einer geographisch-metaphorischen Enklave auf sich selbst zurückgeworfen ist. Damit erfüllt er eine Grundvoraussetzung für den hellwachen Beobachterstatus, der Weiss' Protagonisten aus der *Ästhetik des Widerstands* in besonderem Maße auszeichnen wird⁵⁰. Indem der „Kuckuck“ sich als erster ins Bewusstsein ruft, ist er wie in der Exposition eines Stückes eingeführt worden und behält seine Sonderstellung, auch wenn er nicht mehr, wie im *Schattentext*, namentlich erwähnt wird.⁵¹ Der Autor hat mit dieser Inszenierung des Schiffbrüchigen auf einer einsamen Insel freilich seine ei-

Trotzdem bekommen wir ihn selten zu Gesicht, denn er hält sich fast nur in den Wipfelregionen dichter Bäume auf.“

⁴⁴ Vgl. Hans Esselborn: Die experimentelle Prosa Peter Weiss' und der nouveau roman Robbe-Grillet. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, a.a.O., S. 34/35

⁴⁵ Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, a.a.O., S. 7: „... das Krächzen einer Krähe das von weither kommt und sich bisher noch nicht wiederholt hat (sie schrie Harm)“

⁴⁶ Susan Sontag: Über den Stil. In: (dies.): Kunst und Antikunst. 24 literarische Essays, a.a.O., S. 34

⁴⁷ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 35: „Dann in den Wald, zu den Hexen, den Irrlichtern. Liefen über den weichen, federnden Nadelteppich, blickten in den hohlen Stamm in dem die Eule wohnte“

⁴⁸ Vgl. Otto Fehrer: Die Welt der Vögel, München, 1951, S. 181

⁴⁹ ebd., S. 179

⁵⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 18; Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Peter Weiss seinen Protagonisten in dieser Ausgangslage des Gestrandetseins auf „französischem Boden“ ankommen lässt. Gerade das Herausgerissen-sein aus allen Zusammenhängen schärft die notwendige Beobachtungsgabe und Sensibilität gegenüber allen äußeren Einflüssen: „Vor wenigen Tagen noch hatte ich einer unumstößlichen Ordnung angehört ...war verbunden gewesen mit den Handlungen anderer. Jetzt befand ich mich in einer Region, in der es ein Leben gab, dessen Vorhandensein wir ebenso vergessen hatten, wie wir hier unbeachtet geblieben waren.“

⁵¹ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O.; Der Autor lässt ihn nur im Introitus als Kuckuck auftreten. In den folgenden Prosastücken taucht er gerade über seine Abwesenheit oder sein Verstummen noch deutlicher auf. Sein Verborgensein ist dem Ich ein beunruhigendes Zeichen: „Irgendwo fällt in der Ferne ein Schuß. Das Echo dringt durch den Wald und über das Wasser. Jetzt starb vielleicht ein Vogel.“ (ebd., S. 45) bzw. „Der Wind in den Bäumen ist verstummt, die Vögel sind verstummt, stumm ist sogar der Himmel“ (S. 46)

gene mangelhafte Assimilation⁵² angesprochen, der sich seines Status' in Schweden als Sonderling und „fremder Vogel“ (Nb. 1971-1980, S. 643) stets bewusst war:

„Ich war zu sehr vom Leben zurückgezogen. Hatte den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren! Die Tradition der Introvertiertheit u Isolierung war tief in mich eingegangen.“ (Nb. 1960-1971, S. 640)

Begünstigende Basis und dieser „mikroskopische(n) Optik“⁵³, dieser bis ins Detail des einzelnen Sandkorns gehenden Registratur⁵⁴, sowie der hypersensibel-seismographischen Wahrnehmungsfähigkeit förderlich, die die Veränderung der Umgebung geradezu wachsam belauert und als verborgenen Angriff auf das eigene Ich interpretiert⁵⁵, ist die radikale Isolation, des von der Außenwelt abgeschnittenen metaphorischen Raumes - dem Eiland⁵⁶. Durch die maritim konnotierten Substantive „Wasser“, „Insel“, „Strand“, „Meer“, „Bootes“, „Ruder“ und „Sturm“ wird nicht nur ein metaphorisches *Plateau* errichtet, sondern damit gleichzeitig eine für das Ich verbindliche Kausalität bezeichnet: Ursachen und Wirkungen werden vorgestellt, die die nautische Sphäre des *Introitus* wie ein Gerüst zusammenhalten. Die literarisch so organisierte Situation des Ich ist keine freiwillige⁵⁷. Die verlorenen Ruder und das Leck geschlagene Boot beglaubigen zweifellos die Grundsituation des Schiffbrüchigen⁵⁸, der hier in eine See-Notlage geraten ist, aus der er sich zu befreien versucht. Kein angenehmer, verheißungsvoller Aufenthalt auf einem Territorium der Ruhe ist hier inszeniert: Weiss bricht mit dieser Stimmung allein durch das Bestreben des Ich, aufzubrechen: „dann rudere ich hinüber.“

3.5 Überlebensparadigma: Wahrnehmungserweiterung und Insularität als introspektive Flucht zu den Bildern

Die folgenden Reflexionen, die imaginativen Bilder und Szenerien des Schreckens und der Angst⁵⁹, sind ohne die vom Autor so konstruierte mentale Ausgangslage der Ausgeliefertheit, dem „besonderen Fall von Isolation“⁶⁰ durch Schiffbruch nicht zu lesen.

⁵² Vgl. Helmut Müssener: „Du bist draußen gewesen.“ Die unmögliche Heimkehr des exilierten Schriftstellers Peter Weiss. In: Justus Fetscher/ Eberhard Lämmert/ Jürgen Schütte: Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik, Würzburg, 1991, S. 145

⁵³ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 437

⁵⁴ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 30: „... kommt ein Bemühen zum Ausdruck, Möglichkeiten der Ordnung und des Beschreibens ungeordneter und unverständlicher Realitäten zu versuchen.“

⁵⁵ Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 41: „Ein schwarzer Vogel kreiste aufgeregt, kreischte mit verhexter Menschenstimme und verschwand im Dunst.“

⁵⁶ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 118: „... an öden Küsten, in der Verborgenheit von Wäldern, lebten diese Einzelnen, und sprachen aus einem Totenreich zu mir.“

⁵⁷ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, S. 46: „Wie kam ich hierher? Warum rudere ich hier von Insel zu Insel?“

⁵⁸ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 41: „Die ästhetisch unangefochtene Situation des poetischen Ich wird für den Leser als Pointe hergestellt“

⁵⁹ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 45: „Und dunkle disharmonische Zimmer in zerrissenen Zeiten, Zimmer deren Spiegel mein Bild nicht zu fassen vermochten, Zimmer, die mich konturlos machten, die mich mit Angst erfüllten. Ein Zimmer, das ich nach einer Reise wiedersehe; es starrt mich an mit toten Augen. Ich habe mich verändert und bin fremd geworden ...“, Vgl. Karl Heinz Bohrer: Wer war Nadja? In:

Über die Reaktionsweisen eines Gestrandeten hinaus sind sie als eine der Monotonie entgegenwirkende Strategie zu verstehen, durch „Subjektive optische Anschauungsbilder“ (Nb. 1960-1971, S. 100), „Spiegelungen“ (ebd., S. 831), die vorgefundene Ausgangslage zu bewältigen, die hier gleichzeitig ein Ausdruck des Überlebens ist. Dieser Moment, Bilder zu erzeugen, um einer Situation Herr zu werden, ist ein im Autor angelegtes Kapital⁶¹, das er in seinem späteren experimentellen Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* durch das Beobachter-Ich aufschreiben lässt:

„Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnen, um damit dem Gesehenen eine Kontur zu geben, und das Gesehene zu verdeutlichen, also das Sehen zu einer Beschäftigung zu machen.“ (*Schatten*, S. 48)

Diese Konditioniertheit gilt ausnahmslos für alle Protagonisten in Weiss' *Oeuvre*. Für den Knaben in *Abschied von den Eltern*, den schreibenden Marat - „In der rechten Hand hält er die Schreibfeder, in der linken Hand seine Papiere“⁶² - bis hin zum niederschlagenden Augenblick in der *Ästhetik des Widerstands*, Heilmanns Brief an Unbekannt au dem Gefängnis von Plötzensee: „Doch die Zeit zu kurz. Und das Papier zu Ende“ (ÄdW, III, S. 210) - und nicht zuletzt im Chronisten-Part des Ich: „... würde meine Hand auf dem Papier lahm werden.“ (ÄdW, III, S. 267) Bereits in seinem ersten veröffentlichten Prosatext *Traktat von der ausgestorbenen Welt* hat Peter Weiss auch in *Von Insel zu Insel* den Schiffbrüchigen als Überlebenden⁶³ in eine menschenleere, zerstörte Umgebung gestellt:

„Ich kam an ein fremdes Ufer. Alles war mir fremd, unsicher. Ich ging landeinwärts, traf keinen Menschen, sah kein Haus ... Den ganzen Tag ging ich durch die große Verwüstung.“ (*Insel*, S. 35)

Die ausgestorbene Welt lässt das Ich ängstlich auf der Lauer liegen, getrieben von der Zwangsvorstellung, selbst belauert zu werden: „Das plötzlich einsetzende Schweigen erschreckte und verwunderte mich - genau wie es ein unerwartet auftretendes Geräusch

André Breton: *Nadja*. Aus d. Französischen übers. V. Bernd Schwibs. Mit e. Nachwort von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/M., 2002, S. 10: „Es ist eine unmittelbare Konsequenz aus der surrealen Wahrnehmungsbereitschaft, jenem spirituellen auf der Quivive-Liegen, so dass man auch von einem Wahrnehmungs-Schrecken sprechen könnte in dem Sinne, dass die Auffassung der sinnlichen, aber fremd gewordenen Welt und der Versuch ihrer geistigen Erkenntnis immer unter der Bedingung der Beunruhigung, einer undefinierten Angst und – im intensiven Modus – eben als Schrecken auftritt, eine Auffassung von Erkenntnis, die der Surrealismus mit anderen Vertretern der klassischen Moderne teilt.“

⁶⁰ Karl Heinz Bohrer: *Der Lauf des Freitags*, a.a.O., S. 107

⁶¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 559: „... ein Tag, an dem nicht gelesen, geschrieben, filtriert, umgeschmolzen wurde, war ein verlornen Tag, auch bei Krankheit, Verdruss mußten zumindest ein paar Zeilen aufgeschrieben werden.“

⁶² Peter Weiss: *Marat/Sade*, a.a.O., S. 130

⁶³ Der Überlebende, der die Chronik schreibt und über die Zerstörung und den Schrecken berichtet, debütiert als Idee im 1937/38 verfassten *Traktat* und führt über die surrealistisch gefärbte Prosa *Die Besiegten* zum Ich als Überlebender im Schlusswerk und dem Epitaph des Romans; Vgl. ÄdW, II, S. 260/261: „Viel später würde ich einmal untersuchen, was noch beständig sei, von all dem, was mit soviel Besessenheit und auch Verzweiflung vollbracht worden war (...) Ich würde, aufgetaucht aus dem langwierigen Versuch, die Jahre des Exils zu beschreiben, mit den Kenntnissen aller folgender Irrtümer und Zerwürfnisse, in eine ähnliche Ermüdung geraten, wie sie mich befiel, als sich die Wege für uns alle trennten.“

tut.“⁶⁴ Auch die Prosasequenzen des *Inseltextes* stehen alle unter dem „zentrale(n) Motiv der Angst“⁶⁵, der Todesnähe⁶⁶, die sich aus der besonderen Lebenslage des Ich ableitet.

Das aus den vier durchdringlichen Materien oder Stoffen „Wasser“, „Strand“, „Meer“ und „Sturm“ zusammengesetzte Aggregat des Eingangsbildes errichtet eine „fundamentale Daseinsstruktur“⁶⁷ auf der Insel, die nur unter Zuhilfenahme des Bootes und der Ruder als anthropogene Werkzeuge verlassen werden kann. Viermal bekräftigt deshalb das Ich, als ob es jeder einzelnen der Materien entkommen müsse, sein Vorhaben: „dann rudere ich hinüber.“

Das Aufbruchsverhalten des Ich ist jedoch abhängig von den stofflichen Materien und ihrem verzeitlichten Fortschreitungsprozess, der hier im Rieseln des Sandes, dem Flimmern der Sonnenstrahlen bzw. dem Schmelzen der „Sonne ins Meer“ als Retardierungen übersetzt ist, gleichzeitig aber als unabdingbare Voraussetzung, überhaupt aufzubrechen. Durch die viermalige Wiederholung der Anapher „erst“ wird diese Abhängigkeit bekräftigt. Auffallend ist dabei, dass der der Natur zugehörigen Abenddämmerung - als Voraussetzung für das expeditiv Projekt⁶⁸ - die drei Bedingungen gegenüberstehen: Die Reparatur der „Wunde des Bootes“, das Beschaffen neuer „Ruder“ und die notwendige Rekonvaleszenz. Was die Schäden am „Boot“ inklusive der neu zu findenden „Ruder“ betrifft, ohne die das Unternehmen hinfällig wäre, versagt sich der Text absichtlich jeder näheren Erläuterung oder einer inhaltlichen Botschaft⁶⁹.

⁶⁴ Vgl. Peter Weiss: Traktat von der ausgestorbenen Welt, a.a.O., S. 51

⁶⁵ Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitags, a.a.O., S. 98

⁶⁶ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 31: „... sehe aber plötzlich, daß diese gerade Treppe ins Nichts führt, daß tief, tief unter mir die Stadt liegt und die Nacht und die Welt, daß schon der nächste Schritt mich in den Tod stürzt.“

⁶⁷ Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, a.a.O., S. 17

⁶⁸ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 46; Die im *Inseltext* leitmotivisch auftauchende Abenddämmerung bereitet atmosphärisch die Fortbewegung des Ich mit dem Boot vor: „Die Wasserfläche ist ein schwarzer starrer Spiegel. Langsam bewege ich die Ruder, treibe still dahin. Treibe vorbei an den dunklen gezackten *Silhouetten* der kleinen Inseln ... der Himmel, zur Hälfte schon gehüllt in *nächtliches Dunkel*, gegen Westen allmählich ausfärbend von *violett*grau ... bis orange - letzter Widerschein der sinkenden Sonne.“ Die Meeresüberquerung der Lotte Bischoff wird von diesen Präfigurationen und Natureindrücken entscheidend beeinflusst sein und ebenfalls in die abendliche Dämmerung verlegt, in der die Umgebung der vorgelagerten Schäreninseln nur noch schemenhaft erkennbar ist; Vgl. AdW, III, S. 74: „Der Konvoi, bestehend aus fünfzehn Schiffen, zog ... östlich der Küste Jyllands entlang ... am Abend des sechsten Juli ging die Ferm bei Läsö wieder vor Anker, *nachts* mußte die Reise unterbrochen werden, bewimpelt ... lagen die Schiffe im *dämmrigen Licht*, das Meer war glatt ... die gesunkne Sonne legte einen...*violetten* Schein auf die niedrigen Wolken, bis jene eigentümliche, irisierende *Nachtdämmerung* eintrat, die sich ein paar Stunden später rosafarben aufhellte. Was war es, fragte sie sich, das den Eindruck von Schönheit vermittelte. War es die harmonische Anordnung der langgestreckten *Silhouetten* von Schiffskörpern, mit den Reihen der Fähnchen ... „ (Hervorhebung, MW)

⁶⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblicke, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 85: „Es sind ‚Ereignisse, die ihrer Art nach bloß festgestellt werden können, aber sie haben jedesmal ganz das Aussehen eines Signals, ohne dass man genau sagen könnte, was für ein Signal es ist‘. Der Signalwert, nicht eine inhaltlich abgebbare Botschaft, zeichnet das surrealistische Ereignis aus ...“

3.6 Verrätselung des Schiffbruchs als Stigma: Das Außerzeitliche und Suggestive der maritimen Metapher

Sowohl das Verbum „heilen“ als auch das auf die Ruder bezogene „finden“ halten das multiperspektivische Prosabild in einer „spezifischen Zeitlosigkeit“⁷⁰ und rücken die Bedeutung der Wörter selbst in ein Zwielicht. Die Frage stellt sich, was hier eigentlich geheilt und was gefunden werden soll⁷¹. Weiss erinnert damit an das Universale der Schiffbruch-Metapher, an ihr „Suggestives“⁷², das über das hier vorgeführte Ereignis auf einen größeren Zusammenhang hinausweist: „Es wird der Intentionalität durch einen Kunstgriff des Unverstehens integriert.“⁷³

Der Schiffbruch ist so eingefädelt, dass er sich als ein konventioneller Erzählgegenstand, gar als Teil einer naturalistischen Naturszenerie - wie er als ein erster Eindruck des Prosabildes entstehen könnte - gänzlich ausschließt. Weiss' hier fiktionalisiertes Schiffbruch-Bild erschließt sich als solches erst sukzessiv. Mittels eines ästhetischen Verfahrens, das der Sprache und ihrer Bedeutung grundsätzlich misstraut, werden den Wörtern neue Bezüge zugewiesen und so ihr konventioneller Status aufgelöst.

„Heilen“ oder „Finden“ als angezeigte Bedingungen weisen die Schiffbruchfigur und die Situation des Ich in eine völlig neu zu bewertende Betrachtung, die die Metapher „Schiffbruch“ und ihre ohnehin vielschichtige „Bedeutungslast“⁷⁴ sowie die „von einer unerschöpflichen poetischen Vitalität“⁷⁵ zeugende Metaphorik des Schiffs bereichert. Weiss hat die Metapher Schiffbruch nicht eingesetzt, um die momentane Situation des Ich zu charakterisieren, sondern hat umgekehrt die Ausgangslage des Ich benutzt, um die Schiffbruch-Metapher mit einem erweiterten Bewusstsein, einer neu-erweckten Phantasie⁷⁶, auszustatten und sie dann dem gesamten Text als bereichertes Vorstellungsbild zur Verfügung zu stellen.

Gerade dadurch, dass sich das Schiffbruch-Bild nicht unmittelbar ergibt und vom ‚normalen Bild‘ abweicht, ist seine Aussagekraft umso größer. Was für das Sprachbild vom Schiffbruch gilt, bezieht sich nicht minder auf den gesamten Text: Weiss stattet die Sprache mit

⁷⁰ Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens, a.a.O., S. 171

⁷¹ Peter Weiss legt es gezielt auf eine Irritation an. Das Element des Wassers ist dabei der geeignete Stoff, einen surrealen Effekt hervorzurufen und irrationale Anteile, Zustände des Vor-oder Unbewußten an die Oberfläche zu bringen. In *Das Duell* ist diese ‚Thematisierung‘ weiter vertieft worden, was auf Weiss' fortwährendes Interesse gegenüber der Psychoanalyse zurückzuführen ist; Vgl. Peter Weiss: Das Duell, a.a.O., S. 83: „Er war von der Insel herabgestiegen, stand bis zu den Knien im Wasser, ging durch die platschende Unterwelt zum Lichtschein hinter der Türöffnung. Das Wasser schwappte in seinen Schuhen, als er die Treppe hinaufging, es tropfte von der Hose. Er fror, aber nicht von der Kälte der Steine und des Wassers, etwas anderes schüttelte ihn.“ Die beziehungsreiche Wort-Collage hinterfragt die Reizreaktion, die durch die beiden Verben ‚frieren‘ und ‚schütteln‘ hergestellt ist.

⁷² Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 81

⁷³ ebd., S. 80

⁷⁴ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 10

⁷⁵ Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 89

⁷⁶ Vgl. Louis Aragon: Rede der Phantasie. In: Günter Metken (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten, a.a.O., S. 205: „Dieses Laster, genannt Surrealismus, besteht in dem unmäßigen und leidenschaftlichen Gebrauch ... oder vielmehr in der ... Beschwörung des Bildes um seiner selbst willen und auf das es im Darstellungsbereich unvorhersehbare Umwälzungen und Metamorphosen bewirkt: denn jedes Bild zwingt ... immer wieder von neuem das ganze Universum zu revidieren.“

anderen Schweisen aus, entwickelt grenzwertige Vorstellungsbilder, die in ein Extrem übergehen und das jeweils Bezeichnete in einer anderen Perspektive erscheinen lassen. Der Schiffbruch als Metapher hat sich längst über den ganzen Text gelegt:

„Hier ist Wirklichkeit; Wirklichkeit, die auf mich einwirkt, die in mich wirkt ... Nächtliche Zimmer mit Lampen, die hilflos leuchten wie Fackeln auf einem schwarzen Meer. Zimmer, die mich ertrinken lassen.“ (*Insel*, S. 45)

3.7 Surrealistische Zeitauffassung und ‚Dämmer der Orte‘. Der Blick über das Meer als sehnsüchtige Projektion und Ich-Auflösung

Sowohl der ‚Prozess der Wundheilung‘, der gleichzeitig die Phase der Rekonvaleszenz vertritt, als auch das dem Zufall überlassene Entdecken neuer Ruder signalisieren eine unbestimmte, surreale Auffassung von Zeit, die sich nur über ein vages, ungewisses Kontinuum der Ereignisse ergibt:

„... meine flüchtigen Gedankenpartikel, meine Zeitlosigkeit, meine Auflösung. Ich komme an die Grenze, die kein Wort und kein Gedanken überschreiten kann. Aber mein Unbewußtes, meine Traumtiefen reichen weiter. Unerklärbare Ahnungen aus jenen Dimensionen klingen in mir nach. Wo war ich, von wo kam ich zurück?“ (*Insel*, S. 42)

Durch die beiden Fragen, die eine Amnesie des Ich umschreiben, wird nicht nur die Zeit in ihrem Verlauf in Frage gestellt, sondern damit auch die Herkunft, der Ursprung des Seins als ein Vorbewusstes vermutet - das „Nichtsein vor der Geburt“ (ÄdW, II, S. 346)- wie es in der *Ästhetik des Widerstands* heißt.

Das Prosastück verkündet hier eine ohnehin nicht zu erfüllende Vollendung der Zeit, die in der halluzinativen Approximation zugespitzt ist und die Schiffbruch-Situation, die Insularität des Ich chiffriert: „Bringt erst die Dämmerung mir die Insel näher“. Diese Vorstellung des Ich wirkt direkt auf seine Ankunft, die als Schiffbrüchigkeit dadurch weiter verrätselt wird und ins Außerzeitliche abgeleitet. Die nur anthropogen zu bewerkstelligenden Schäden werden - so suggeriert es das Bild - der Natur und ihrer ‚Heilungskräfte‘ überlassen. Das Ich entzieht sich, trotz seiner mehrmaligen Beteuerungen, selbst aktiv zu werden, seiner Eigenverantwortung. Es wartet darauf, dass erst bestimmte Bedingungen erfüllt sind. Die Anaphernstruktur „erst ... dann“ bezeichnet diesen retardierten Prozess analog zu den Meereswellen, die ihn an Land spülten. Selbst Hand anzulegen oder zumindest die Zeit zu nutzen und sich etwa auf die Suche nach neuen Rudern zu begeben, wird nicht in Aussicht gestellt. Damit ist indirekt ein Negieren von Zeit offenbart, das bereits in der abgezielten Welt des „halb an Land, halb unter Wasser“ installierten Bootssteges als ein eigenständiges poetisches Bild in seinem Semi-Charakter vorentworfen ist. Der kontemplative Blick über das Meer als Überwindung der „naturgegebenen Grenze des Raumes menschlicher Unter-

nehmungen⁷⁷ steht für die mentale Situation des Ich, das weder über die Mittel verfügt, aufzubrechen, noch vollständig entschlossen dazu ist.

Der „Bootssteven“ als archaische *Marine Parade*⁷⁸, als Plattform für das wahrnehmende Ich, „das Meer zu sehen, zu fühlen, zu empfinden“⁷⁹, ist seiner spezifischen Konstruktion wegen geeignet, dem Ich sinnbildlich seine Lage aufzuzeigen: Als metaphorisch-architektonischer Bezirk, der auf Pfählen gestützt, sich vom Binnenraum des Landes ins fluide und unsichere Territorium des Meeres hinauswagt, übernimmt er in dem nautischen Gefüge eine Signalfunktion.

Der zwar tragfähige, aber als Zwischenraum weder dem Land, noch dem Meer zuzuordnende „Bootssteven“ vertritt in seiner Eigenart die binäre Struktur, die das Ich bleiben lässt und an der Flucht hindert. Der zunächst in einer kontemplativ-ästhetischen Gestimmtheit gerichtete Blick über das Meer auf die benachbarte Insel hin bedient sich einer auffälligen Lichtsymbolik, die sowohl von der Sonne, als auch vom Strand ausgeht. Das Adjektiv „flimmernd“⁸⁰ ist dem Bewegungsablauf der untergehenden Sonne zuzuordnen, während sich das Adjektiv „weißblendend“ auf den materiellen Charakter des Sandstrandes und der kristallinen Form⁸¹ der Sandkörner bezieht, in denen sich die Lichtstrahlen der Sonne reflektieren. Die Prädikate zehren von der Vorstellung der erwähnten luziden Durchlässigkeit beider Elemente (Strand und Wasser).

Dadurch wird erst die magische Qualität einer *Fata Morgana* erreicht, die zusätzlich durch die dreimalige Beteuerung der Farbe „weiß“ halluzinative Züge bekommt und über den Ausrufesatz sowie über die einleitende Interjektion: „O diese Insel am Horizont, flimmernd im Sonnenglanz, mit weißblendendem Strand!“ in den Rang einer sehnsüchtigen Projektion und Klage⁸² gehoben ist. Diese korrespondiert mit dem romantischen Topos

⁷⁷ Hand Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 10

⁷⁸ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 340

⁷⁹ ebd., S. 339; Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 41: „Ich atme Meer, Salz, Sonne, Luft.“

⁸⁰ Vgl. AdW, III, S. 75; Zu den im *Inseltext* surrealistisch ‚eingesetzten‘ Lichtemblemen kehrt Peter Weiss in der Konstruktion Lotte Bischoffs *Fata Morgana* zurück. Insbesondere die Auf- und Abblendungen der Lichtqualität, sowie das Changieren der verschiedenen Stoffe Sand, Steine, Wasser, sowie die Wurzeln, sind von Weiss als maritime Embleme mit einer halluzinogenen Wirkung im Wesentlichen vorentwickelt: „Durch die Lichtfäden starrte sie hinauf zur Decke. Unaufhörlich flimmerte der Widerschein des Wassers vorbei. Sie lag im Wüstensand und über ihr kochte die Fata Morgana des Meers. Sie konnte nicht mehr aufstehn. War verschmolzen mit der Glut ... Der weiße Sand würde sich schließen über den Gebeinen, den Wurzeln und Steinen ... Die Sonne drang durch die verklebten Lider. Heller und dunkler wurde es, zum Takt des pumpenden Herzens.“

⁸¹ Der Prozeß der Sedimentierung des Gesteins, Erosionsvorgänge und andere geomorphologische Kräfte, exogener, wie endogener Art, sind in den Prosablöcken auffällig vertreten. Sie zeigen einerseits die seismographische Wahrnehmung des Ich an, auf der anderen Seite ist in den Gesteinen und Sedimenten das Vorbewusste, eine Ur-Geborgenheit eingelagert, zu der sich das Ich hingezogen fühlt: „... geformt und geschliffen von Jahrmillionen, erheben sich vor deinen Augen, seltsame Kristalle schimmern die entgegen und immer weiter und weiter locken die murmelnden Quellen in die Tiefe“, heißt es im Schlussbild; Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 52

⁸² Vgl. Klaus Garber: Der locus amoenus und der Locus terribilis, a.a.O., S. 247; Garber weist in diesem Zusammenhang auf den eigenständigen „Topos der Anrede“ der Natur hin. Die im *Inseltext* häufig verwendeten Interjektionen haben klagenden Charakter und verweisen auf Schmerzen, Einsamkeit und Vergänglichkeit. Während die ‚Klagerufe‘ in den ersten Prosastücken direkt an die metaphorische Natur gerichtet werden, in der sich das Ich aufhält: „O dieser schwere graue Himmel, dieser drückende Himmel. Diese Hoffnungslosigkeit, diese Verzweiflung!“ (Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 27), beziehen sich die nachfolgenden

des Blicks über dem Meer. Durch die in Perspektive genommene „Insel“ wird der Blick erweitert auf die „Natur als ästhetisches Gegenüber“,⁸³.

Peter Weiss konstruiert ein Ich, das in der Natur vor allem aber eine Projektionsfläche entdeckt, auf die seine Wünsche und Sehnsüchte gerichtet werden, wie es die Handlungsträger in *Das Duell* bereits demonstriert haben⁸⁴. Gleichzeitig geht von der Natur eine sublimale Lockung aus, die vor allem in den beiden Leitmotiven „Echo“ und „Weg“ den ganzen Text, ähnlich der verborgenen Präsenz des Vogels, begleiten und zum letzten Prosabild hinführen. Dort ist ein imaginäres Ziel erreicht, die Wiederherstellung eines einstigen Zustands, auf das sämtliche Bewegungen in *Von Insel zu Insel* geradezu hinstreben.

Mit der Betonung der Lichtverhältnisse wird deutlich, dass sich das erste Prosastück in zwei disparate Sequenzen unterteilt: Während der erste Teil die atmosphärische Gesamtsituation beschreibt, ist der zweite Teil dem Schicksal des Ich gewidmet. Erst das angekündigte Vorhaben, hinüberzurudern, irritiert die Vorstellung eines amöblichen Fluchtraums⁸⁵ nachhaltig und bezeichnet so den keineswegs freiwilligen Aufenthalt des Ich an diesem Ort. Das havarierte Boot und die durch den Sturm verlorenen „Ruder“ künden vom Schiffbruch. Der Leser ist jedoch inzwischen so weit involviert, dass in dieser besonderen „ästhetischen Vermittlung imaginativer Zeitlosigkeit“⁸⁶ ein Schiffbruch besonderer Art inszeniert ist, der aufgrund des Dämmerzustands und der raffiniert platzierten syntaktischen Struktur, die bei lautem Vorsprechen des Prosa-Bildes ihre suggestive Qualität deutlich werden lässt.

Die beiden Sequenzen verbinden sich über den transitorischen Satz: „Bringt erst die Dämmerung die Insel mir näher, dann rudere ich hinüber“. Hier wird zum ersten Mal vom Vorhaben des Ich gesprochen, seine geographische und mentale Ausgangssituation zu verändern. Gleichzeitig wechseln die Lichtevoationen („Flimmernd“, „Sonnenglanz“, „weißblendend“, „weiß“, „weiß“, „Sonne“) als ästhetische Qualitäten eines Naturphänomens - der Spiegelung der Sonnenstrahlen auf der Wasseroberfläche - mit einem deutlichen Abdämmern der Lichtquelle, die eine *Magia naturalis*⁸⁷ suggeriert, in der nicht mehr das Ich die

Klagen auf eine imaginierte Figur: „O wie deine Stimme meinen Abgrund füllt, wie sie mich blutig reißt.“ (ebd., S. 32)

⁸³ Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M., 1992, S. 53

⁸⁴ Vgl. Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 54: „Er wollte zurückfliehen zur Entlegenheit des Meeres.“

⁸⁵ Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: *Die unabgeschlossene Suche nach einem Weltentwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss*, a.a.O., S. 165

⁸⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens*, a.a.O., S. 154

⁸⁷ Der hier vorgestellte Visualisierungsvorgang, dass die eintretende Dämmerung dem Ich die Insel näher bringt, erinnert an die virtuellen Simulationsverfahren der Lichtbilder der *Laterna magica*, die mit dem unterschiedlichen Auf- und Abblenden der Lichtquellen ihre Wirkung erzielt, wie es das literärästhetische Umsetzungsverfahren in Weiss Prosaminiatur vergegenwärtigt. Peter Weiss ist fasziniert von den optischen Unterhaltungsmitteln der *Laterna Magica* und des Panoramas, in der „die Bildertrommel ruckhaft rotierte“. (Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 91) Hier findet er eine „Bildarchitektur“ vor, die seinen eigenen Sprach-Bildern entspricht. Vgl. Detlev Hoffmann/Almut Junker: *Laterna Magica*, a.a.O., S. 16: „Die Laterna Magica besteht im Prinzip aus einer Lichtquelle, deren Strahlen durch einen Hohlspiegel reflektiert und gerichtet werden, sowie aus einem mit zwei bikonvexen Linsen bestückten, justierbaren Objektiv, das die hindurchfallenden Strahlen umgekehrt und dadurch die vergrößernde Projektion (Insel, Anm. MW) eines zwischen Lichtquelle und Objektiv eingeschobenen Transparentbildes (Dämmerung, Anm. MW) ermöglicht.“

Handlung ausführt, sondern „dabei selbst keinen Einfluss auf den Ablauf der Bewegung“⁸⁸ hat, wie es Tanzer für Weiss' Prosa *Die Besiegten* als Paradigma eines surrealistischen Verfahrens analysiert hat. Das Paradoxe des Satzes stellt eine Herausforderung an „logische Denkgewohnheiten“⁸⁹ dar und lässt „einige Rückschlüsse auf die Situation des Ich zu“⁹⁰, vor allem hinsichtlich seines Wahrnehmungsvermögens. Im eigentümlichen „Dämmer der Orte“⁹¹ vermittelt Weiss' Text eine surrealistische Atmosphäre, in der die „Träumereien und Sehnsüchte“⁹² des Ich als solche charakterisiert sind.

3.8 Metaphorischer Mehrwert der Schiffbruchfigur. Psychoanalytisch-surrealistische Innovation. Irritation als dichterisches Prinzip

Zwei Vorstellungsinhalte konkurrieren miteinander: Die Dämmerung löst eine imaginäre Bewegung aus und simuliert als „Illusion eines Naturschauspiels“⁹³ die visuelle Annäherung der Insel in Richtung auf das Ich. Das Dämmerlicht dient gleichzeitig als Reizauslöser für den inneren Aufbruch. Das Tageslicht, das hier in seiner thermischen Qualität („brütend“; ebenso eine Analogie zum Kuckuck!) und optischen Illuminationskraft („flimmernd im Sonnenglanz“) die atmosphärische Situation geradezu dominiert, übt noch eine hemmende Wirkung auf das Ich aus, wie es später in *Abschied von den Eltern* geradezu als eine Zwangsvorstellung des Protagonisten überzeugend entwickelt wird: „Ich konnte mich in der Heligkeit nicht halten.“ (*Abschied*, S. 137)

Erst die Dämmerung bietet dem Ich den nötigen Handlungsspielraum, sein Projekt zu realisieren und die benachbarte Insel anzusteuern. Damit wird indirekt auf die Symbolik des Kuckucks⁹⁴ verwiesen und dessen nachtaktive Eigenheiten⁹⁵. Das Paradoxon der im Zuge der Dämmerung näher kommenden Insel (als halluzinativer Vorgang) meldet bereits in seinem surrealen Charakter einen ersten Zweifel am Vorhaben des Ich an und leitet gleichzeitig den zweiten Teil des Prosamosaiks ein. Durch die Korrespondenzen „Bootsstevenson“

⁸⁸ Vgl. Christian Tanzer: „... Als hätte man überhaupt keinen Begriff davon, was Tod, Leiden und Krieg überhaupt bedeutet“. Wahrnehmungserweiterung und Darstellung des Grauens in ausgewählten Prosawerken von Peter Weiss, a.a.O., S. 9

⁸⁹ ebd.

⁹⁰ ebd., S. 10

⁹¹ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 18

⁹² ebd., S. 19

⁹³ Vgl. Detlev Hoffmann/Almut Junker: Laterna Magica, a.a.O., S. 24

⁹⁴ Bisher hat sich keine Untersuchung mit der auffälligen Naturemblematik vor allem beim frühen Weiss beschäftigt. Bereits in der Erzählung *Das Duell* wurde der *Introitus* durch das allegorische Bild des Schwanes in eine bestimmte Richtung gelenkt. Neben der erwähnten Krähe im *Schattentext*, tauchen in *Abschied von den Eltern* mehrere Vögel als symbolische Verweise eines Kommenden auf. Namentlich werden der „Kuckuck“ (S. 38), „Kiebitze“ (S. 28), der „Pfau“ (S. 29), „Schwän(e)“ (S. 29), „Störche“ (S. 31), die „Eule“ (S. 35), bzw. der Eichel„Häher“)“ (S. 35) genannt, die ihre Präsenz durch ein spezifisches arteigenes Verhalten, beispielsweise das Radschlagen des Pfaus oder das Balzverhalten der Störche mit ihren klappernden Schnäbeln bekunden, oder lediglich durch ihr nicht genau zu ortendes Rufen auf sich aufmerksam machen, wie der Kuckuck, oder lediglich Spuren von ihrer Existenz zeugen, wie die Feder des Eichelhäfers, die gescheckten Eier des Kiebitzes oder die verlassene Höhle der Eule. Das Gemeinsame ist die Zeichenfunktion für das Ich.

⁹⁵ Vgl. Otto Fehrer: Die Welt der Vögel, a.a.O., S. 181

Boot“ und durch die Homologie der über ihren „Schatten“ liegenden Steine bzw. der „Wunde des Bootes“ bleiben beide miteinander verbunden.

Die Klassifizierung des Bootsschadens als „große Wunde“ und der gravierende Verlust beider Ruder erweitern den Zweifel an der Realisierungsmöglichkeit des Ich und kündigt vom Ausmaß eines Ereignisses oder einer vorausgegangenen Katastrophe, die jedoch unaufgeklärt bleibt. Aufgrund der metaphorischen Qualität des Schiffbruchs wird die Aufmerksamkeit über das Ich hinaus auf ein anderes Ereignis gelenkt, das hier durch den Schiffbruch ‚nur‘ vertreten ist⁹⁶. Lediglich die in Parenthese gesetzte meteorologische Distinktion „Sturm“ kann hier als Verursacher des Schadens dingfest gemacht werden, der die Ruder aus ihren Verankerungen bzw. aus den Händen des Ich gerissen hat. Das Bild vom Schiffbruch indes ist mittlerweile so verrätselt, dass der Sturm eher eine wirksame Kraft symbolisiert, die das Ich nachhaltig beeinflusst oder beschädigt hat.

Die „Wunde des Bootes“ und der Erschöpfungszustand des Ich sind zwar auf das gemeinsame Ereignis des Schiffbruchs zurückzuführen, Weiss bedient sich aber in erster Linie der rhetorischen Kraft der Metapher, um eine andere Beschädigung damit zum Ausdruck zu bringen. Sowohl das Boot als auch das Ich warten auf eine Rekonvaleszenz: Es wird von „geheilt“ und von „zu Kräften kommen“ gesprochen. Die viermalige Beteuerung „dann rudere ich hinüber“ bezieht sich nicht nur auf die zu überwindenden Hindernisse, über die sich das Ich schonungslos auseinandersetzt, sondern signalisiert darüber hinaus die „Grenzsituation“⁹⁷, die die Abfahrt als zwingende Notwendigkeit geradezu vorschreibt und sich mit dem *Status quo*, nach dem Schiffbruch wieder festen Boden unter den Füßen zu haben, nicht zufrieden gibt.

Die Insel, die das Ich ins Visier nimmt, ist über den Metaphern-Status angereichert und zusätzlich über die Frage, was den Schiffbrüchigen auf diese Insel treibt. Die Expedition des Ich zweifelt die Insel als eigentliches Ziel geradezu an. Das Bild jedenfalls ist so rätselhaft, dass der Verweis auf die metaphorische Struktur des gesamten Gerüsts allein nicht ausreicht. Die surrealistische Verfärbung legt nahe, dass die in den Metaphern gewöhnlicher Weise angestrebten Übereinkünfte durch den Autor gezielt unterminiert werden. Die Naturembleme vermitteln zunächst einen allegorischen Konstituens, auf das sich der Leser schon wegen des *bric-à-bric*-Aufbaus einstimmt, um dann umso deutlicher vom Autor an das Konstruktions-Moment erinnert zu werden, d.h., der Leser wird in einem vorläufigen Schwebezustand gelassen, der die Entschlüsselung erst über das Textganze erfährt. Das gilt für die erste Miniatur, aber auch für den gesamten Prosatext.

Allein der benutzte Begriff „Wunde“, um den Schiffsschaden zu klassifizieren, irritiert das Prosabild und macht den Leser zweifelnd in Bezug auf die anderen nautischen Embleme. Deutlicher gesagt: Wenn die Metapher des Schiffbruchs in ein zusätzliches Enigma verwandelt wird, dann ist fortan jede weitere sprachliche Figur, die unter der hegemonialen

⁹⁶ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

⁹⁷ Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 18

Etikette des Schiffbruchs steht, suspekt. Das potente Bild-Zitat ‚Schiffbruch‘ stiftet eine Art metaphorische Unruhe, die sowohl für den *Introitus* als auch für den Gesamttext gilt!

Der kontemplative erste Teil des Prosastücks wird durch das Aufbruchsbestreben des Ich unterbrochen. Der „Aufbruch ins offene Meer“⁹⁸ entspricht als zu bewerkstellendes Projekt der Dimension der „großen Wunde des Bootes“, ist aber vom Heilungsprozess dieser abhängig. Nicht genug der notwendigen Reparatur, stellt sich die Frage der zu besorgenden Ruder als Steuerungsinstrument umso nachdrücklicher. Indem der Schiffsschaden aber nicht als Leck einer vorausgegangenen Kollision bzw. Havarie erkennbar gemacht ist, sondern durch den Terminus „Wunde“ und den perspektivisierten Heilprozess dem organisch-medizinischen Umfeld zugeordnet wird, entwickelt das nautische Bild des in seinen Naturbezügen und Symbolen reichhaltigen „Mikro-Universums“⁹⁹ vollends seine metaphorische Qualität. Die „Wunde“ ist wie der Kuckucksruf ein auf das „verletzte Ich“¹⁰⁰ zielendes Signal, also auf seine eigene Verwundung hin zu lesen und begleitet den Text wie ein ständige Erinnerung daran:

„Gequält spreche ich zu dir, während ich mit der Hand die große Wunde, die du mir gerissen hast, zusammendrücke, während das Blut durch meine Finger sickert.“ (*Insel*, S. 32)

Der Heilungsprozess des beschädigten Bootes und des Ich erweisen sich als irreparabel. Die Zeitlosigkeit, in der das maritim-metaphorische Gerüst gestellt ist, verkörpert parallel die Aussichtslosigkeit. Das über Weiss’ einunddreißig Prosafragmenten *Von Insel zu Insel* exponierte Eröffnungsbild errichtet im Schiffbruch der Ich-Figur eine Daseinsmetapher, die die Entkräftung, die Verwundung und den Verlust bündelt und als Teil eines metaphorischen Gesamtsystems nautischer Provenienz einsetzt. Die einzelnen Bestandteile zeigen über ihren Signifikatcharakter hinaus an, dass sie stellvertretend eine semiotische Zeichenqualität für den weiteren Textverlauf übernehmen. So wenig wie der Kuckuck als bloßes Natur-Emblem in Erscheinung tritt, so vertreten auch die Steine, der Bootsstegen und die Lichtverhältnisse als wirkungsvolle ‚Teilhaber‘ eines Metaphern-Komplexes, eine weiter reichende Funktion.

Das Boot hat dabei eine prädominierende Stellung als Sinnbild des Lebens, welches Blessuren und Wunden davongetragen hat. Die Insel als Topos bezeichnet über ihre *Spezifika*, der Isolation und Fremdheit, den symbolischen Ausgangsort der Selbstreflexion, die nicht nur das Hier und Jetzt betrachtet, sondern in einer Art Allschau die vergangenen und zukünftigen

⁹⁸ Manfred Frank: *Kaltes Herz, Unendliche Fahrt*, a.a.O., S. 78

⁹⁹ Vgl. hierzu Jean Baudrillard: *Überleben und Unsterblichkeit*. In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): *Anthropologie nach dem Tode*, a.a.O., S. 337

¹⁰⁰ Vgl. Silvia Kienberger: *Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten*, a.a.O., S. 209; Die Autorin übersieht die nautische Emblematisierung in ihrer Untersuchung und das Motiv des beschädigten Schiffs als Analogie zum „verletzte(n) Ich“. Der in Weiss’ Text mehrfach aufgenommene Begriff der „Wunde“ ist aber als Reminiszenz an das erste Prosabild zu verstehen, also die bezeichnete „Wunde des Bootes“. Gerade die in *Von Insel zu Insel* virulente Meeresemblematisierung hätte in einer Untersuchung der surrealistischen, experimentellen Frühwerke nicht fehlen dürfen. Das Eingangsbild erhält seine surrealistische Qualität überwiegend durch die maritimen Evokationen, vor allem durch den rätselhaften Vorgang des Ruderns, der Inseldämmerung und des beschädigten Schiffs.

gen Regionen betrachtet und so der gebannten Augenblicke habhaft wird, die der *Inseltext* sprachlich umsetzt.

Die Insel als metaphorischer Ort repräsentiert die Bewusstseinslage des Ich, der zur Reflexion angehalten ist, der „Sturm“, der hier als Ursachenquelle benannt ist, vertritt in seiner Unberechenbarkeit und Stärke metaphorisch die Traumata und den Schrecken, über die sich das Ich im Folgenden Einblick gewährt.

Wie der unvermittelte Wetterumschwung versinnbildlicht der Sturm in seinem unberechenbaren und plötzlichen Auftreten, aber auch in seiner zerstörerischen Wirkung eine Evidenz, die als jäher Umschlag die Prosaminiaturen auszeichnet. Diese sind der Eigenverletzung des ans unbekannte Land geworfenen Ich dem Schiffbruch abgerungen:

„Nicht ein wie auch immer ins Innere zurückgenommener Besitz erweist sich als das, was im Schiffbruch des Daseins gerettet werden kann, sondern der im Prozess der Selbstentdeckung und Selbstaneignung erreichbare Selbstbesitz.“¹⁰¹

3.9 Verlassen des Sprachraums als Beschädigung der Persönlichkeit. Wahrnehmungsschärfe und Sprachfindung als Überlebensstrategie

Die Isolation der Insel¹⁰² als metaphorisches *Terrain* und der Schiffbruch als „Grenzfallkaustik“¹⁰³ stehen als Ausgangslage über den Szenerien, die Weiss' Text schildert. Das mehrfach beteuerte ‚Hinübrudern‘ ist für das Ich ein Überlebensakt und verkörpert eine sprachlichen Zugangsmöglichkeit, um der allgegenwärtigen Gefahr zu verstummen, entgegenzuwirken: „Abgeschnitten von der Wirklichkeit flüchtete ich in ein System von Bildern in Richtung mythologischer u stilisierter Figuren u Assoziationen“ (Nb. 1960-1971, S. 640) Noch muss sich das Ich in seiner Unbeholfenheit und Ausgesetztheit figurativ und assoziativ als (behelfsmäßige) Mittel der Sprache bedienen, um überhaupt einen Ausdruck für die genannten Traumata und den Schrecken zu finden:

„Das erste, was sich dir im Morgengrauen nähert, ist eine fremde, eine ewig fremde, eines ewig unsichtbaren Menschen fremde Stimme, die dich mit Lautzeichen überflutet, die du in deine eigenen Begriffe übersetzt, die die Begriffe aller sind und die dir dadurch den Glauben an deinen Platz in dem großen Zusammenhang geben.“ (*Insel*, S. 21)

Die akustische Stimme aus dem Radio wird surreal verfremdet, indem das Alltägliche den Anschein eines Außerzeitlichen bekommt¹⁰⁴. Der Radiosprecher generiert zum „ewig unsichtbare Menschen“ - und kommt, wie der Kuckucksruf - als Zeichen aus dem Verborgenen. Das Verbum „überfluten“ spielt subtil auf die maritime Umgebung und die Situation

¹⁰¹ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 17

¹⁰² Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 62: „Ich sah, daß es unmöglich war, sich auf einer isolierten, ausgestorbenen Insel zu äußern.“

¹⁰³ Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 17

¹⁰⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblicke, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 87: „Diese Verzichtserklärung, also dieses Absehen von einer ideellen oder psychologischen Identifikation, wie sie im Hinweis auf den Signalcharakter ohne signifizierenden Inhalt deutlich wurde, ist im *Manifeste du surrealisme* theoretische formuliert worden ...“

des Ich als Schiffbrüchiger an, der den Wellen hilflos preisgegeben ist. Die Übersetzungsarbeit meint einerseits den Visualisierungsprozess der Sprache in ein fassbares Wort-Bild, andererseits kommen hier konkretisiert die noch zu lernende Sprache des fremden Landes und das sprichwörtliche Übersetzen in die eigene Sprache in Betracht.

Der erwähnte „Zusammenhang“ ist bei Peter Weiss ebenfalls mehrschichtig zu interpretieren: „wir waren herausgerissen aus dem Zusammenhang“ (*Abschied*, S. 78) heißt es in *Abschied von den Eltern* anlässlich der Heimfahrt nach der Beerdigung der Schwester, die explizit als Schiffbruchszone charakterisiert wird, um damit die Auflösung der Familie zu betonen. Den „Zusammenhang“ zu verlieren, zielt aber auch auf den Verlust des Sprachraumes und der Heimat im Sinne des Herkunftslandes. In der *Ästhetik des Widerstands* ist dieser Begriff häufig und in einer ambivalenten Weise benutzt: Die Parisepisode wird eingeleitet mit der desolaten Situation der Brigadisten als Schiffbrüchige im Auffanglager, die fortan aus den Zusammenhängen entlassen sind¹⁰⁵. Géricaults groß angelegtes Malprojekt ist nur zu realisieren im „Herausgerissensein aus allen Zusammenhängen“ (ÄdW, II, S. 16) In *Von Insel zu Insel* wird diese Vorstellungsfigur entwickelt und fasst damit die sprachliche und psychische Isolation des Ich zusammen.

Wie die umgebenen Inseln in ihrer geomorphologischen Beschaffenheit zerstückelt sind, so ist die Sprache der Prosamosaïke bruchstückhaft, als Beschreibung evidenter Augenblicke angewendet. Der Text vermag noch nicht, wie eingangs beschrieben, in einem Guss verfasst zu werden: „Die Klippenwände abgeschliffen und ausgehöhlt vom Gletscher der Eiszeit, die Klüfte angefüllt mit Geröll, Tang und Treibgut.“ (*Insel*, S. 23) Die Isolation auf der symbolischen Enklave der Insel als einschneidende Erfahrung hat die feste, zuverlässige Wirklichkeit aufgelöst,

„... es gibt sie als Gemeingut des Menschen nicht mehr. Es gibt nur noch einzelne Wahrnehmungen, die die Sprache wiedergibt, eine Sprache, die kein unmittelbares Mitteilungsbedürfnis besitzt. In dieser chaotischen Welt ist die zwischenmenschliche Verständigung keine Selbstverständlichkeit.“¹⁰⁶

Der Schiffbruch ist hier unverkennbar zu Weiss' eigener „Ausgangslage“¹⁰⁷ und zum „Konflikt seiner Selbsterhaltung“¹⁰⁸ geworden:

„The word „island“ has in itself the connotation of isolation, an emotion with which the author was only too familiar ... Weiss himself uses „island“ as a metaphor to describe a certain

¹⁰⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 18: „Am ersten Abend in Paris waren wir plötzlich überwältigt worden von der Fremdheit voreinander. Mit der Auflösung des Verbands war auch die selbstverständliche Zusammengehörigkeit zwischen uns geschwunden, eine Ohnmacht hatte uns befallen bei der Einsicht, daß unsre Reihen zerteilt worden, dass wir nutzlos gemacht worden waren.“

¹⁰⁶ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 20

¹⁰⁷ Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 61: „Ich lebte im Sprachkreis eines anderen Landes, in dem man mich notgedrungen aufgenommen hatte, in dem ich mich verständlich machen konnte, die Feinheiten der Sprache aber noch lange nicht beherrschte, und in dem ich als Eingewanderter aus einem fremden Lebensgebiet gewertet wurde.“

¹⁰⁸ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 16

kind of isolation i.e. the isolation of a language. Feeling estranged to Germany, he had difficulties using the German language.“¹⁰⁹

Die verloren gegangenen Ruder repräsentieren den Verlust seiner vitalsten Artikulationswerkzeuge, der Wörter, die für Weiss einen universell-existentiellen Stellenwert haben, der im *Laokoontext* emphatisch inauguriert und dort als lebensnotwendiger Vorgang festgehalten ist.¹¹⁰ Die Sprache (Boot) hat als Instrumentarium und Identitätsstiftung durch das Exil (Sturm) eine „große Wunde“ davongetragen¹¹¹, die neu zu findenden „Ruder“ verweisen auf die neu zu erlernende Sprache, in der Peter Weiss die im *Inseltext* versammelten Miniaturen in ihrer bildhaften Isolierung verfasst, um sie zunächst zu fixieren¹¹², sie nicht der Vergessenheit anheimzugeben, sich ihrer wie das die Sprache erst lernende Kind zu bemächtigen¹¹³ und diese der Erschöpfung und Traumatisierung abzutrotzen. Denn: „Der Verlust der Sprache ist eine Zerstörung der zentralen Persönlichkeit“ (Nb. 1971-1980, S. 624) - eine Verwundung, von der das Ausgangsbild spricht. Schon deshalb bedarf es der zwielichtigen „Dämmerung“, denn das hier fiktionalisierte Ich ist noch nicht so fortgeschritten, wie zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Abschied von den Eltern*:

„... ich kann sie jetzt mit durchdachten Worten schildern, ich kann sie zergliedern und vor mir ausbreiten, doch als ich sie erlebte, da gab es kein Durchdenken und kein Zergliedern, da gab es keine überblickende Vernunft.“ (*Abschied*, S. 29)

3.10 Verabsolutierung der Prosa: Der Weg zum dichotomischen Aufbau und zur binären Struktur der Bilder

Der surrealistisch konnotierte ‚Dämmer der Orte‘ lässt die Wahrnehmungsgegenstände deutlicher hervortreten. Die Schärfe der Bilder, ihre sprachliche Artikulation resultiert aus

¹⁰⁹ Asa Eldh: The Mother in the Work and Life of Peter Weiss, a.a.O., S. 48

¹¹⁰ Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache. In (ders.): *Rapporte*, a.a.O., S.170: „Der Vorgang des Schreibens und Lesens, des Sprechens und Verstehens, stellt an beide Teile dieses Zusammenwirkens Anforderungen, deren Schwierigkeitsgrad in dem großen allgemeinen Tönen das uns umgibt, schon kaum mehr bemerkt wird. Überall bewegen sich Münder, stoßen Wörter aus, überall flattern Ohren und fangen Wörter auf, als wäre dies die leichteste Sache der Welt.“

¹¹¹ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 61: „Und doch machte sich bald etwas Fremdes und Abweisendes darin geltend, die niedergeschriebenen Worte standen klanglos da, ohne Beziehung zu den Gedanken, die ich ausdrücken wollte. Ich mußte entdecken, daß sich die Dinge, die ich sagen wollte, nicht sagen ließen, wenn die Sprache die natürliche Funktion eines Austauschs verlor, und erst jetzt stand ich bewußt dem Bruch („Wunde“, Anm. MW) gegenüber, der sich mit meiner Auswanderung vollzogen hatte.“

¹¹² Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 23: „Das Auge sah: Licht, Licht...Das Ohr hörte: Das Sausen der rotierenden Erde, das Läuten der Meeresglocken und den singenden Wind in Segel und Takelage. Der Körper fühlte: ich schwebe, ich fliege, es gibt keine Grenze!“

¹¹³ Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, a.a.O., S. 171: „Das Kind, das lernt, daß Wörter sich auch schreiben lassen, daß zu Schrift verwandelte Wörter nicht verfliegen und vergessen werden, sucht sich die ersten kenntlichen Buchstaben zusammen, um damit seinen Namen abzubilden. Es kratzt den Namen mangelhaft in Schieferplatten, die es auf einem Hof findet (Vgl. die Analogie im *Inseltext*: „Habe ich erst neue Ruder gefunden ...“, Anm., MW), es malt den Namen mit Kreide an die Häuserwände, und sagt stolz zu diesen Merkmalen: das bin ich. Es hinterläßt seine Spuren, und was Spuren hinterläßt ist vorhanden. Die Entdeckung des Vorhandenseins ist ein Ereignis.“

der Bewusstseinslage des Ich, das auf der Suche nach einer Identität „Bilder von Sadismus, Folter und Tod an die Oberfläche“¹¹⁴ bringt.

Von Insel zu Insel steht, wie *Das Duell*, im Bann der Befangenheit des Ich und seiner Prägungen, kündigt aber auch von der möglichen Selbstbefreiung seines Autors¹¹⁵, um der Unmöglichkeit entgegenzuwirken, „sich auf einer isolierten ausgestorbenen Insel zu äußern“ (*Fluchtpunkt*, S. 62)- wie Weiss es in seinem autobiographischen Roman formuliert hatte. Die schwedischen Stücke sind, so verstanden, in ihrem Flaschenpostcharakter umso bedeutender, weil die hier entwickelten „... wahrnehmungsästhetischen Kategorien ... jener Schreck- und Terrorerscheinungen“¹¹⁶ innerhalb ihres symbolischen Kontextes gewissermaßen konserviert sind und im Spätwerk aufgegriffen werden¹¹⁷. Weiss bereitet hier seinen Weg „... zu absoluter Prosa (vor). Der Ursprung der „Ästhetik des Widerstands“ vor dem Pergamon-Fries ... d.i. die politische, in die Traumsprache fallengelassene Bildraumerfahrung, (die) ... ein schönes Erzählen, das zur Gattung tendiert, schon im Ansatz nieder (hält).“¹¹⁸ - wie Klaus Briegleb es verstanden hat. Dieses erreicht Weiss durch den dichotomischen Aufbau seiner Prosamosaiken, die jäh umschlagen, aus einem Moment der Gestimmtheit eine Bedrohung aufkommen lassen und gewaltsam in die Situation des Ich einbrechen. Der am Meer plötzlich auftretende Wetterumschwung schafft auch hier die ästhetischen Voraussetzungen einer „Bildraumerfahrung“, die sich über einen abrupten Wechsel vom Hellen ins Dunkle oder vom Statischen ins Bewegliche äußert:

„Ich atmete Meer, Salz, Sonne, Luft. Alles war weiß, blau, rot grün, mit scharfen Konturen. Plötzlich verschwamm alles grau und Regen stürzte herab aus einer großen schwarzen Wolke, die unbemerkt heraufgezogen war und die Sonne ausgelöscht hatte; die Wolke wuchs, wuchs und verschlang den ganzen Himmel mit unzählbaren Hunger.“ (*Insel*, S. 41)

Die Evidenz ist nicht das meteorologische Schauspiel sich aufbäumender Wolken, sondern der daran exemplarisch vorgeführte plötzliche Umschwung einer Situation, die ohne Vorankündigung oder Vermittlung eintritt. Die Bilder des Schreckens, die *Von Insel zu Insel* beschreibt, sind dieser urplötzlichen Veränderung ihrer Physiognomie verpflichtet:

„Die Gardinen hinter den Fenstern waren geschlossen, alle Türen versperrt. Ich ging schnell: die Stille, die Einsamkeit erfüllte mich mit einer unbestimmten Angst. Geblendet von dem weißen Pflaster führte ich die Hand vor die Augen - da schlug mich jemand, ein harter, klatschender Schlag ins Gesicht.“ (*Insel*, S. 41)

¹¹⁴ Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, a.a.O., S. 210

¹¹⁵ Vgl. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, a.a.O., S. 60: „Aber Weiss' Kunst ist nie abstrakt, und sie ist auch nie reine Erfindung; selbst das Alptraumhafte, Visionäre seiner Werke geht aus realistischen Anlässen hervor. Das gilt in hohem Maß auch für *Von Insel zu Insel*.“

¹¹⁶ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 426

¹¹⁷ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 17: „Die Tortur, die sein Verstummen brechen soll, wird grausamer und grausamer. Aber die Stärke des Stummen wächst schneller als die Fähigkeit des Quälenden, seine Rache zu steigern.“; Vgl. hierzu die Schlussätze der *Ästhetik des Widerstands*.

¹¹⁸ Klaus Briegleb: Der Weg in die absolute Prosa. Peter Weiss, Anne Duden. In: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*, Band 12 i. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. hrsg. v. Rolf Grimmer, München, S. 141/142

Auch hier ist die Statik einer Dynamik gewichen, die blendende Wirkung des Lichts verhält sich analog zum Wolkenbild, das sich über die Sonne schiebt und ohne ein ankündigendes Zeichen die Situation sofort verändert¹¹⁹.

Peter Weiss hat im Spätwerk eine Anschauungskategorie von Kunst daraus entwickelt: der jähe Umschwung, der in der nächsten Sekunde die Vorzeichen schlagartig verändert¹²⁰.

3.11 Fazit der ersten Prosaminiatur:

Das erste Prosastück in *Von Insel zu Insel* kann in gewisser Weise als Vexierbild bezeichnet werden. Der Autor entwickelt darin durch das Mittel der Periphrase unverkennbar den Schiffbruch als Ausgangslage seiner Augenblicksbilder „irisierende(r) Tiefenschärfe“¹²¹. Weiss verrät den Schiffbruch, indem er sich der medizinisch-metaphorischen Distinktion der „Wunde des Bootes“ und der verschollenen „Ruder“ bedient. Der „Sturm“ als rationaler Erklärungsversuch für den Schiffbruch unterstützt als Zeichen eher den enigmatischen Charakter des Bildes, als dass er eine Aufklärung erzielt. Der Schiffbruch bleibt so als Topos über den anderen Prosaminiaturen stehen¹²².

Für den Text selbst wird damit eine pathetische Erwartungshaltung geweckt, die von der ästhetischen Evidenz und „poetischen Suggestion“¹²³ des Schiffbruchs profitiert. Peter Weiss entwickelt aus dieser Ausgangslage des Schiffbrüchigen eine spezifische Situation des einsamen Ich, dessen seismographische Wahrnehmung¹²⁴ die einfachen, banalen Handlungen, wie etwa das Rieseln der Sandkörner, als selbstreferentielle Vorgänge registriert. Das ausgesetzte Ich belauert sich selbst und bietet in seiner Wahrnehmungskapazität ein prädestiniertes Erkenntnismodell, das auf der Lebensbedrohtheit fußt und vom „Konflikt seiner Selbsterhaltung“¹²⁵ getragen wird.

¹¹⁹ Vgl. ÄdW, III, S. 93; Bei der Ankunft Lotte Bischoffs in Bremen ist dieser Wechsel von blendender Sonne und plötzlichem Dunkel als markantes Gefahrenzeichen eingesetzt, daß sich durch die aufsteigenden Rauchschwaden der Fliegerbomben sowohl am Himmel abzeichnet, als auch während der Fahrt mit der Straßenbahn durch die Innenstadt: „Der Hochsommernachmittag war umringt von schwarzen, brodelnden Pilzen ... Beim Vorbeifahren an den Seitenstraßen stachen die Strahlen der Sonne durchs Fenster, um gleich wieder ausgelöscht zu werden von den Fassaden.“

¹²⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 28; Angesichts der vermeintlichen Rettung auf dem Floß der *Medusa* heißt es: „Und jetzt veränderte sich auch wieder der Ausdruck, der sich mit soviel Energie der Möglichkeit des Überlebens zugewandt hatte, von Bangigkeit war die Erwartung der Rettung geprägt, ein Warten herrschte vor, wie die Situation, da die Beklemmung eines Traums durchbrochen und das Erwachen hervorgerufen werden soll.“

¹²¹ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 166

¹²² Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 37. In einer Selbstmörderszene taucht diese ‚Abgrundmetapher‘ wieder auf: „Jetzt klettert er auf das Brückengeländer. Macht die Boote klar! Die Rettungsringe! Gibt es keine Boote? Jetzt springt er ... Jetzt springen mehrere hinterher, um ihn zu retten. Es wird nicht leicht sein, ihn zu kriegen. das Wasser ist tief und voller Strudel. Glaubst du, man kann ihn retten? Nein, dazu ist es wohl zu spät! Haben sie ihn schon? Nein, noch nicht! Stell dir vor: er hat sich ertränkt, um das Feuer zu löschen.“

¹²³ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 83

¹²⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Wer ist Nadja? a.a.O., S. 151: „Es geht der surrealistischen Wahrnehmung nicht um die Wiedergewinnung des verlorenen Zeitmoments, sondern um die Gewinnung der intensiven Zeitlichkeit eines neuen ‚Jetzt‘“.

¹²⁵ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 16

Hier eröffnet sich eine Schlussfolgerung für Peter Weiss: Die Apperzeption des fiktionalisierten Ich ist verknüpft mit seiner eigenen Insularität, der desperaten Lage des Heimatlosen, des Exilierten und Gestrandeten. Dessen Gefährdetheit einen „diagnostischen Perspektivismus“¹²⁶ auf die heterogenen Untergangssymptome einer Welt fördert. Dem sinkenden Schiff entronnen und mit „der Erfahrung(), gleichsam den Boden unter den Füßen zu verlieren“¹²⁷ ausgestattet, ist er zu beurteilen im Stande, um darin eine frühe Ästhetik des Widerstands als Überlebensparadigma zu entwickeln. Im *Inseltext* werden die Grundmuster eines schiffbrüchigen Ich gelegt, der „zu einem Modus des Erkennens historischer, gesellschaftlicher Vorgänge und der Rolle des Subjekts in ihnen“¹²⁸ gelangt und sich anschickt, den Schrecken darzustellen. Hier, wie in Weiss’ *Ästhetik des Widerstands*, gilt: Der Ich-Erzähler „formuliert ... seine Erwartung an die literarische Sprache, das eigentlich Unfaßbare zu evozieren“¹²⁹. Wie in der später *de facto* so benannten Frage, geht es um das nie aufgekündigte Projekt: *Wie könnte das alles geschildert werden?* Denkbar und realisierbar wurde es nur durch „Weiss’ Fähigkeit, sich selbst immer wieder in Frage zu stellen und die eigene Verdrängung schonungslos offenzulegen.“¹³⁰

3.12 Schiffbrüchigkeit als Selbsterkennung und Reflexion eines Vorbewussten: Überleitung zur Traumatisierung durch die Geburt

Die Frage nach der eigenen Verdrängung¹³¹ indes setzt bei Peter Weiss nicht etwa mit der Aufarbeitung der Schrecken in Nazideutschland ein, der mit Auschwitz, der „Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam“¹³² seine namentliche *Hybris* findet, sondern wurzelt als innerpsychisch „gebannte(r) Reflex aus der Vergangenheit“¹³³, der zu einem äußerst gesteigerten Selbsterkennen führt. Er reicht ungleich tiefer, in die „frühesten Epochen meines Lebens“ (*Abschied*, S. 14) und setzt bei der Geburt ein, jenem unvergesslichen imaginär

¹²⁶ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 273

¹²⁷ Vgl. Kurt Wais: Die Errettung aus dem Schiffbruch. Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen, a.a.O., S. 21

¹²⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 166

¹²⁹ Vgl. Michael Hofmann: Antifaschismus und poetische Erinnerung der Shoah. Überlegungen zu Peter Weiss’ *Ästhetik des Widerstands*. In: PWJb3, S. 132

¹³⁰ ebd.

¹³¹ Vgl. Christiane Schmelzkopf: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, Hildesheim, 1985, S. 148: „Diese schonungslose Annäherung an die Erfahrung unbestimmter Mächte (gemeint ist der Text *Abschied von den Eltern*; Anm. MW), die hier ein Ich ganz in ihren Bann gezogen hatten, sich seines Willens bemächtigt hatten, ohne daß dieses ... von seiner Verantwortung freigesprochen würde, hat etwas Bestürzendes in ihrer Ehrlichkeit - vergegenwärtigt man sich zum Kontrast die bis dahin in der aufarbeitenden Literatur vorherrschende Tendenz ..., sei es durch Skurrilisierung wie bei Grass oder durch Transposition ins Abstrakte, wie in der...Metaphorik Bölls. Es hat den Anschein, daß derartig schonungslose Konfrontation mit der eigenen Psyche im Blick auf den Faschismus erst diesem Autor (gemeint ist Peter Weiss, Anm. MW) möglich wurde dank seiner besonderen Biographie als einem, der den damaligen Wunsch dabeizusein, nicht verdrängte, andererseits jedoch am endgültigen Dabeisein zunächst aufgrund der Rassengesetze verhindert wurde. Denn die Perspektive seiner Identität umfaßt jenes Paradox, das unter dem Nationalsozialismus nicht selten war: das Ich, das er hier beschreibt, und das auf der Seite der Verfolger steht, weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht, daß er nach den Nazi-Gesetzen selbst als „Halbjude“ gelten wird ... „.

¹³² Vgl. Peter Weiss: *Meine Ortschaft*, a.a.O., S. 114

¹³³ Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 479

rekonstruierten Ausgestoßenwerden aus dem mütterlichen Leib, dem „Geheimnis allen Daseins“ (ebd., S. 130), aus dem weiblichen Schoß, dem „Kernpunkt des Lebens“ (ebd.), wie es mystifizierend in *Abschied von den Eltern*, der „Angstgeschichte() des Knaben aus bürgerlichem Haus“¹³⁴, heißt. Der zergliedernden Optik, dem seit jeher auf die körperlichen Vorgänge¹³⁵ zielende Blick Peter Weiss', konnte die Geburt¹³⁶, ihr schmerzhafter anatomischer Ablauf schon deshalb nicht entgehen.

Was in seiner autobiographischen Erzählung, der eigentlichen Rekonstruktion der Kindheit, „ein dumpf schmerzendes Geschwür in mir“¹³⁷, als eine vollständig missratene Ausgangslage avanciert fiktionalisiert ist und das Geburtstrauma sublim in eine aquatische Sphäre verlegt und den Versuch unternimmt, die Schrecken der Kindheit, ihre Traumata zu verbalisieren, gar zu bewältigten¹³⁸, steht in Weiss' früher Arbeit *Von Insel zu Insel* undeutlich in noch nicht abschließend reflektierten und formulierten Zügen als segmentierte Augenblicke vor ihm. Auf der Suche nach der Ursache aller *Traumata* und der Ich-Beschädigung kommt für das Ich allein der alles verändernde Geburtsverlauf in Frage.

Das zweite Prosamosaik legt eine Interpretation der Schiffbruchfigur in dieser Richtung nahe:

„... so ist hier die Geburt des Menschen als Schiffbruch gesehen. Die Natur wirft das Kind aus dem Leib der Mutter an die Strände des Lichts ..., wie der Schiffer von den wütenden Wogen ans Land geschleudert wird. Schon der Beginn, nicht erst der Verlauf des Lebens steht unter der Metapher des Schiffbruchs.“¹³⁹

Genau diese Vorstellung einer weit zurückliegenden Verursachung und Begründung des Schmerzes ist das literarische Projekt, das sich hinter Weiss' *Von Insel zu Insel* verbirgt. Der Schiffbruch überschattet das Leben als ein unauslöschbares Primärereignis. Das zurückphantasierte Ereignis der Geburt - so legt es die zweite Prosaminiatur nahe - ist kompatibel mit der Imaginationsfigur des Schiffbruchs. Weiss stellt den fokussierten Wahrnehmungsgegenständen und Vorstellungsinhalten ein zweites Vexierbild voran. Die potente Imaginationsfigur des Schiffbruchs des ersten Prosastückes wird durch die poetologisch konstruierte Vorstellung eines Geburtstraumas aufgeladen¹⁴⁰.

¹³⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement. Die Geschichte eines Individualisten, a.a.O., S. 71

¹³⁵ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 750: „studiert die organische Natur, die Atmung, den Kreislauf des Blutes, das Sehen, das Sterben, das Aufnehmen der Nahrung, die Geschehnisse im Darm, im Herzen, im Hirn.“

¹³⁶ Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 16: „Das eigene Leben aber hatte mit der Geburt begonnen, es war ein einziges unteilbares Leben, in dem es nur ein Fortsetzen gab.“

¹³⁷ Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 25/26

¹³⁸ ebd., S. 28/29: „... die Kindheit lag Jahrzehnte hinter mir, ich kann sie jetzt mit durchdachten Worten schildern, ich kann sie zergliedern und vor mir ausbreiten, doch als ich sie erlebte, da gab es kein Durchdenken und kein Zergliedern, da gab es keine überblickende Vernunft.“

¹³⁹ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher., a.a.O., S. 11

¹⁴⁰ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 148; Eine Hypothese Benoît de Maillet anführend, wonach der Schock der Geburt darin begründet läge, aus dem Fruchtwasser des *Uterus* in das trockene Milieu versetzt zu werden, heißt es: „Hier stellt Benoît de Maillet die traditionellen Bilder vom Schrecken der Sintflut auf den

3.13 Exkurs: Tiefenpsychoanalytisches Modell eines frühen Ursprungs. Otto Rank und *Das Trauma der Geburt*

Die Vermutung, „... dass die Geburt als solche bereits ein traumatisches Erlebnis sei und die späteren neurotischen Ängste hierin ihre Wurzeln haben könnten“¹⁴¹, dass die „Trennung von der Mutter ... ein Angsterlebnis zur Folge hat“¹⁴², das nachhaltig auf das weitere Leben des Individuums wirkt und den Bewusstseinsanfang des Ich „in unfassbare Ferne“¹⁴³ rückt, hat Otto Rank (1894-1939), der zu Sigmund Freuds am meisten begabten Schülern gehörte, in einer 1924 veröffentlichten Untersuchung *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*¹⁴⁴ dargelegt. Wie sein Lehrer, entwickelt Rank seine Untersuchungen aus der unmittelbaren Therapiesituation und den dort auftauchenden Störungsbildern, vornehmlich neurotischer bzw. psychotischer Ausprägung¹⁴⁵.

Wie Freud seine Beobachtungen vom Patienten auf die Kultur des Menschen, also vom Individuum auf die Gesellschaft übertrug, so erstellte Otto Rank eine Studie, die aus der analytischen Umgebung und der dort stets anklingenden Geburtssymbolik, also der Psychoanalyse als ‚Wiedergeburt‘, eine allen Menschen gemeinsame Ur-Erfahrung konstatierte, die mit einem Lustgefühl (Die Zeit der Schwangerschaft) und einem Schmerz (Der Vorgang der Geburt) tief im Bewusstsein verankert bliebe und zu der der Mensch in vielfältiger Art und Weise durch erstaunliche Sublimierungsleistungen und Wiederherstellungsbestrebungen fortwährend zurückkehrt:

„Gleichzeitig wurde das Buch aber als ‚revolutionär‘ empfunden und auch Rank sah es so, daß er in dem Buch einen neuen Zusammenhang darstellte. Diesen sah er darin, dass er die, wie er es nannte, „Realität der Mutterleibspantasie“ behauptete. Diese war der entscheidende neue Gesichtspunkt, der davon ausging, dass wie alle die Geburt und die damit verbundene Trennung von der Mutter auf einem affektiven Niveau erlebt haben und dieses Erleben bedeutungsvoll ist und sich in den seit langem bekannten Geburts- und Mutterleibspantasien spiegelt. Er formuliert dies in einer Zeit, als man im Säugling ... nur das bewußtlose Reflexwesen sah, mit dem man entsprechend objektiv umging.“¹⁴⁶.

Kopf. Er nimmt eine Inversion der Katastrophe vor. Für ihn liegt das Drama nicht in der Überschwemmung, sondern in der Austrocknung, der Wiederholung des Geburtstraumas.“

¹⁴¹ Vgl. Friedrich Dorsch (Hrsg.): Psychologisches Wörterbuch. (12. Aufl.), Göttingen, 1994, S. 267

¹⁴² Vgl. Uwe H. Peters: Wörterbuch der Tiefenpsychologie, München, 1978, S. 50

¹⁴³ Vgl. Gunter Clauß (et al.) (Hrsg.): Wörterbuch der Psychologie, Köln, 1976, S. 191

¹⁴⁴ Vgl. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*, Leipzig, 1924, vgl. die ausführliche Biografie: E. James Lieberman: *Otto Rank: Leben und Werk*, Gießen, 1997

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 281: „In der analytischen Situation wurden Entwicklungsphasen in der Gegenwart reproduziert. Manche wichtigen Dinge konnten jedoch nicht erinnert werden; sie mußten erst erlebt werden, weil sie nie bewußt waren ... Die analytische Situation versetzte den Patienten in die Beziehung eines Kindes zum Elternteil. Bei dem, was die Libido in der Übertragung ausdrücken würde, traten nun Widerstände von Seiten des Ich auf, aber dieser Widerstand sollte geschätzt werden, da er wie eine Uhrfeder den Libidoablauf regulierte. Und wichtig war auch die inhaltliche Bedeutung des Widerstands, da sie enthüllte, wo die Ich-Fixierungen stattfanden.“

¹⁴⁶ Vgl. Ludwig Janus im Vorwort der nachgedruckten Ausgabe, Gießen, 1998

3.14 Schiffbruch als Trauma der Geburt.

Peter Weiss hat eine psychoanalytisch kompetente, dichterische Imaginationsfigur des Geburtsschocks entwickelt, die auffällige Parallelen mit Otto Ranks vielschichtiger Fundierung zeigt und nahe legt, dass er diese Schrift und den damit verbundenen Vorstellungsgehalt der Geburt als schmerzvolle Initiation¹⁴⁷ gekannt hat. Das zweite Prosastück beglaubigt die Wunde¹⁴⁸ des Schiffskörpers („Wundes des Bootes“) als leib-seelische Läsion und Traumatisierung¹⁴⁹ des Subjekts, die weit über die erste Interpretation hinausgeht:

„Es kostete mein ganzes Leben, mich von der Geburt zu erholen. Ohne Wurzeln riß man mich aus dieser Erde, die ich seitdem beharrlich suche und niemals fand. Im Anfang war alles ein einziger Schrei, ein einziger Schmerz, ein einziger Verlust, eine einzige klaffende Wunde. Später schloß sich die Wunde zu einer empfindlichen Narbe, die aufbrechen konnte, sobald man sie berührte. Noch später heilte sie so gut, daß man sie kaum sah; aber sie blutete inwendig, sie blutete nach innen. Alle was ich tat in diesem Leben: nach Symbolen suchen für diese Erde, die meine Wurzeln hatte.“ (*Insel*, S. 10)

Die semantischen Evokationen der „klaffenden Wunde“ und die lebenslang benötigte Erholung von der Verletzung durch die Geburt¹⁵⁰ verweisen direkt auf das schiffbrüchige Ich, das auf den Heilungsprozess des „Bootes“ warten und selbst „erst wieder zu Kräften“ kommen muss. Geburt und Schiffbruch sind auf diese Weise als beschädigende Verursachung in der Konstruktion des Textes exponiert worden, der die traumatisierten Lebensereignisse und quälerisch-obsessiven Vorstellungen, aber auch die anstrengenden Bemühungen des Ich rekapituliert, nach einem Zustand der Geborgenheit zurückzufinden. Annie Bourguignon greift in ihrem Beitrag zu den schwedischsprachigen Texten, in denen sie den Symbolwert der Natur und den Einfluss Gunnar Ekelöfs auf den jungen Weiss aufzeigt, das erste Prosabild vom Schiffbruch in *Von Insel zu Insel* auf und deutet dieses als „Beschreibung der Geburt“¹⁵¹.

Die Intention des Textes, sei - so die Autorin - eine Art Lebensspanne aufzuzeigen. Nicht ein problematisches, schwer zugängliches Ich und dessen zwanghafte Störungen ständen

¹⁴⁷ Vgl. Benig Mauger: Geburt als Metapher – die Geburt des Kindes als Initiation und Transformation. In: Ludwig Janus/Sigurd Haibach (Hrsg.): Seelisches Erleben vor und während der Geburt, Neu-Isenburg, 1997, S. 89-102

¹⁴⁸ Nicht nur im *Inseltext* taucht die Wunde leitmotivisch auf, sondern überhaupt in Weiss' *Oeuvre*. Die nicht heilenden Wunde, die immer wieder versorgt werden muss und die Aufmerksamkeit der Figur völlig in Anspruch nimmt, erscheint im *Schattentext*, aber auch im *Marat/Sade-Stück* als Zwangshandlung, die auf einen dahinterliegenden und sinnbildlich ‚offen‘ gebliebenen Konflikt verweist und auf eine frühere Traumatisierung des Ich hindeutet. In *Von Insel zu Insel* ist diese Vorstellung angelegt. Der permanente Juckreiz (*Marat/Sade*) oder eine nicht zu bändigende Sekretion (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*) erinnert die Handlungsträger an einen erfolglosen Heilungsverlauf der Lebens-Wunde. Auf die vor allem in der *Ästhetik des Widerstands* explizit erwähnten psychosomatischen Leiden einiger Figuren und ihre Konfliktlage kann hier nur hingewiesen werden. In seinem Beitrag zum *Marat/Sade* hat Michel Vanhelleputte die „Wechselwirkung zwischen Bewußtsein und körperlichen Zuständen“ (Vgl. (ders.): Zeitgebundenheit und Zukunftsträchtigkeit von Peter Weiss' ‚Marat/Sade‘. In: Irene Heidelberger-Leonard: Neue Fragen an alte Texte, a.a.O., S. 60) schlüssig nachgewiesen.

¹⁴⁹ Cohen spricht treffenderweise vom „überempfindliche(n), lebenswunde(n) Ich“; Vgl. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, a.a.O., S. 59

¹⁵⁰ ebd.: „Schon das Geborenwerden ist diesem Ich ein kaum überwindbares Trauma.“

¹⁵¹ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 18

im Vordergrund, sondern durch das wahrnehmende Ich entwerfe *Von Insel zu Insel* vielfältige „Menschen-Bilder“¹⁵², d.h., die Prosamosaiken sind „so allgemein gehalten, daß sie sich auf jeden beliebigen Menschen beziehen der Mensch wird geboren, erfährt die Unsicherheit der Außenwelt“¹⁵³ Weiss’ Ich wird mit dem Akt der Geburt in „ein fremdes Land ... versetzt.“¹⁵⁴

Das Gestrandetsein des Ich, zu Beginn der Prosa, sei - so Bourguignon - gleichzeitig der Anfang der Entfremdung und des Strebens, zurückzukehren in den einstigen Zustand: „Geboren werden, heißt entwurzelt werden“¹⁵⁵. Sie nennt zwar nicht ausdrücklich das psychoanalytisch erfasste Modell des Geburtstraumas, das bei Peter Weiss in der erweiterten Konnotation des Schiffbruchs poetologisch umgesetzt ist, interpretiert aber die regressiven Tendenzen als erwünschte Wiedererlangung der verlustig gegangenen Ursituation. Rank bezeichnet als *symbolische Anpassung* an das Trauma der Geburt „die unsterbliche Sehnsucht, es zu überwinden“¹⁵⁶. Die Autorin weist auf die leitmotivische Verwendung der Geburt hin, die „oft metaphorisch und im engen Zusammenhang mit dem Motiv des Todes und auch der Verwandlung, der Neugeburt“¹⁵⁷ in *Von Insel zu Insel* auftaucht:

„Im letzten Stück des Bandes wird der Tod als Rückkehr zum Mutterschoß, zu einer labyrinthartigen Grotte dargestellt, was die Vermutung nahe legt, daß das erste Stück als ein Bild des neugeborenen Menschen zu verstehen ist. Er ist völlig machtlos, den Naturelementen ausgesetzt, in einer Welt, die ein Sturm verwüstet hat, wo das Boot nur noch ein Wrack ist ... der Mensch, der hier am Strand sitzt, befindet sich in einer sinnlosen Welt, und die glückliche Insel bleibt für ihn unerreichbar.“¹⁵⁸

Da die Autorin in ihrem Beitrag lediglich eine *Revue* über *Von Insel zu Insel*¹⁵⁹ erbringen möchte, geht sie nicht im Einzelnen auf die nautischen Symbole ein, die ihre Interpretation, vor allem des ersten und zweiten Prosabildes als Geburt bzw. Neugeburt, rechtfertigen.

3.15 Symbolsuche als Wiederherstellung eines verlorenen Urzustands. Poetologisches Verfahren, der Ur-Bilder habhaft zu werden

Vor allem in der Leibmetapher des Bootes und dem emphatischen Schlussbild des Prosabandes, die Rückkehr in eine „labyrinthische Grotte“¹⁶⁰, sind zwei signifikante „Symbolbil-

¹⁵² Vgl. Clemens Kammler: Menschen-Bilder. Zu Peter Weiss’ Erzählung ‚Das Duell‘, a.a.O., S. 25-38

¹⁵³ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss’ schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 18

¹⁵⁴ ebd., S. 20

¹⁵⁵ ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 89 f

¹⁵⁷ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 18/19; Tod, Verwandlung und Neugeburt sind eminente Kategorien, denen Otto Rank in seiner Untersuchung genauestens nachgeht! Vgl. insbesondere die Kapitel *Die analytische Situation*, *Die infantile Angst* sowie *Die künstlerische Idealisierung*.

¹⁵⁸ ebd.

¹⁵⁹ ebd., S. 21

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 18; Vgl. zur Symbolik der „Erdhöhle“ als Reminiszenz der „Unverwundbarkeit des *in utero* geschützten Kindes“, Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 110

dungen“¹⁶¹ im Sinne Ranks eingesetzt, die eine Ur-Situation vergegenwärtigen, in der „man sich vor dem Geburtstrauma geschützt und gewärmt aufgehalten hat.“¹⁶²

Im Folgenden soll der „Symbolwert“¹⁶³ der parabolisierenden ersten beiden Prosabilder näher betrachtet werden: Während sich der Auftakt noch einer symbolischen Umwelt versichert und die isolierte Situation im nautisch-maritimen Milieu präfiguriert, radikalisiert das zweite Prosastück die Natur-Metaphorik des ersten, indem sie die einzelnen Zeichen („Kuckuck“, „Sandkorn“, „Steine“ etc.) zu den zweimal genannten Begriffen „Erde“ und „Wurzeln“ verdichtet, um so den vermaledeiten Prozess der Integration und Verwurzelung zu bestärken.

Die im ersten Prosabild so bezeichnete und verrätselte „Wunde des Bootes“ sowie die enigmatische Suche nach neuen „Rudern“ sind nun durch die anthropogenen Befunde „Geburt“, „Schrei“, „Schmerz“, „Verlust“ und „Narbe“ ersetzt. War eingangs die Suche nach Rudern benannt, so wird im zweiten Prosastück von einer lebenslangen Suche „nach Symbolen“ gesprochen.

Damit sind die Ruder in den Vorgang der Symbolsuche integriert und ihr symbolischer Status ausdrücklich benannt. Gemeint ist in beiden Prosaminaturen ein Wiederherstellungsbestreben einer Ur-Geborgenheit, „eine Kette ununterbrochen erneuerter Symbolbildungen, die „... einen Ersatz für die verlorene Urrealität darstellen sollen“.¹⁶⁴ Indem jedoch die Suche nach Metaphern, nach „Symbolen“ als ein integraler Lebensprozess zur Linderung der inneren Verletzung zur Sprache kommt, erkennt das Ich gleichzeitig diesen Vorgang als „Ersatz- oder Surrogatbildung“¹⁶⁵ - wie Freud es nennt. Die symbolische Anpassung an die verlorene Ur-Realität kann aber nur ein „Rückphantasieren in den Mutterleib“¹⁶⁶ sein und bleibt in einer ambivalenten Schmerz-Lust-Polarität, wie es Weiss' Erzählung *Das Duell* zum Ausdruck bringt. Das Ich ist in einer Spannung gehalten, die Freud als „Mutterleibsphantasie“¹⁶⁷ und Rank als „Ursehnsucht“¹⁶⁸ bezeichnet hat:

„Es war das Mütterliche, das das Tor vor ihm zuschlug und ihn in die Nacht der Selbständigkeit versetzte. Da konnte er gegen dieses Tor besinnungslos anrasen, vollständig verloren.“ (*Duell*, S. 79)

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 112; Rank führt unterschiedlichste Symbole zusammen, die als Ersatzbildungen einer Ur-Realität fungieren; Das ihnen gemeinsame sei, dass sie „... nicht bloß einen Ersatz für die verlorene Urrealität darstellen sollen, die sie möglichst getreu nachbilden, sondern gleichzeitig so wenig als möglich an das daran hängende Urtrauma erinnern dürfen.“

¹⁶² ebd., S. 100

¹⁶³ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 18

¹⁶⁴ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 112

¹⁶⁵ Vgl. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: (ders.) Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe, Bd. X, Frankfurt/M., 1982 a.a.O., S. 172

¹⁶⁶ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 47.

¹⁶⁷ ebd. S. 97

¹⁶⁸ ebd., S. 100

Die Suche nach Symbolen ist darüber hinaus in ihrer eminenten Bedeutung als dichterische „Symbolbildung“¹⁶⁹ ins Bewusstsein gerückt und als Hinweis auf das Vermisste, das Versäumte, das „Zuspät“¹⁷⁰, wie es in *Abschied von den Eltern* heißt, umgesetzt. Denn: „Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur, der unbefriedigten Wirklichkeit.“¹⁷¹ So besehen ist die Traumatisierung der Geburt, die Peter Weiss in der Modulation der Schiffbruch-Metapher beschrieben hat, eine Voraussetzung nicht nur für die bereits beschriebene Wachsamkeit und Wahrnehmungsfähigkeit, sondern für die Symbolbildung, die den Text in einzigartiger Weise auszeichnet: „Die Tür ist verriegelt, die Fensterläden geschlossen; draußen eine undurchdringliche Stille. Wir sind in einer Muschel auf dem Meeresgrund.“ (*Insel*, S. 49)

Das Vereinigungsbestreben koinzidiert hier mit der Wiederherstellungsphantasie, die in der umschlossenen „Muschel“ ein prädestiniertes Symbol für die Rückkehr in den Mutterleib¹⁷² darstellt und zusätzlich aufgeladen wird durch den ersehnten Aufenthalt auf dem „Meeresgrund“, also der Tiefe des symbolisch ‚vorbelasteten‘ Meeres „als Ursprung und Mutter-schoß“¹⁷³, der „... ihn ausgestoßen hatte“ (*Duell*, S. 52), wie es das frühe Prosawerk eindeutig erinnert hat. Statt der von Freud genannten „Phantasien“¹⁷⁴, in denen „sich der Träumer ersetzt, was er in der glücklichen Kindheit besessen, das schützenden Haus, die liebenden Eltern und die ersten Objekte der zärtlichen Neigung“¹⁷⁵, ist bei Weiss grundsätzlich diese Kindheit als dichterisches *Terrain* nicht heimzuholen. Das ist die Evidenz seiner frühen Prosa: Die rekonstruierbaren Symbole von Heim, Gemeinschaft mit Gleichaltrigen usw. werden mit der Maxime die über der Kindheit des Ich seit der Geburt steht, desavouiert:

„Das Grauenhafte war mein Bereich. Das Umhegte und Versöhnliche stieß mich ab, mir war beklommen zumute, wenn ich von den Lieben Kindern hörte, von den Gütigen Eltern ... Schilderungen von Beschütztheit, von Wärme und Zufriedenheit weckten einen bohrenden Schmerz in mir.“ (*Abschied*, S. 63)

Die Suche nach den Symbolen, die dem Ich Halt geben und eine Verortung und Identitätsstiftung ermöglichen, sind somit nicht aus dem Bereich des Umhegten, sondern kommen einzig aus dem Schrecken. Dass diesbezüglich kein Zweifel geübt werden kann, ergibt sich vornehmlich aus der als Rahmung des Prosastücks zu verstehenden Imaginationsfigur des gewaltsamen Aus-der-Erde-Reißens und der Hypostatisierung des Bildes, dass das Ich

¹⁶⁹ Vgl. Jean Starobinski: Psychoanalyse und Literatur, a.a.O., S. 93 f

¹⁷⁰ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 7: „... die Trauer galt dem Versäumten, das meine Kindheit und Jugend mit gähnender Leere umgeben hatte ... Die Trauer galt dem Zuspät“

¹⁷¹ Vgl. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren, a.a.O., S. 173/174

¹⁷² Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 101

¹⁷³ Vgl. Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren, a.a.O., S. 175

¹⁷⁴ ebd., S. 173

¹⁷⁵ ebd., S. 175

nicht nur der gekappten Wurzel verlustig ging, sondern auch die an ihnen haftende „Erde“¹⁷⁶ vermisst.

Damit wird der konventionelle Gebrauch der Metapher ‚Verwurzelung‘, die daran festgemachten Denkgewohnheiten sanktioniert und mit einer innovativen Sehweise ausgestattet. Dieses kommt der Textintentionalität zu Gute, die das Gravierende und Unüberwindbare des Geburtstraumas als dichterische Imaginationsfigur umsetzt und die versammelten Vorstellungsbilder als „sublimierende Ersatzbildungen des Urzustandes“¹⁷⁷ erkennbar macht. Hinter denen stehen ‚unsichtbar‘ die beiden poetologischen Erfindungen Geburt und Schiffbruch als metaphorisches Duett¹⁷⁸:

„Ich muß heraus aus meinem Abgrund, den du verlassen hast, ich muß zu dir du fernes weißes Gesicht, du einsamer Stern, du bleiches Licht! Aber dichter umschließt mich der Mahlstrom, näher an mich heran drängt sich die endlose Spirale der ausdruckslosen Gesichter, der sinnlosen Bewegungen, immer tiefer in mich hinein dringt der schneidende Laut des Mahlstroms.“ (*Insel*, S. 33)

3.16 Extravaganz der Vorstellungsbilder und Metaphern. Extremisierung der Zeit

Gerade darin liegt das avantgardistische Potential von Peter Weiss’ frühen Arbeiten begründet: Der dichterische Gebrauch von Metaphern und Sprachbildern wird intensiv weiterentwickelt und mit veränderten Bedeutungszusammenhängen ausgestattet. An den Schiffbruch heftet sich eine zusätzliche Imaginationsgröße, die die metaphorische Ausdruckskraft des Schiffbruchs anfecht bzw. mit ihr konkurriert. Der Autor entwickelt in seiner eigenen Ausgangslage ein neues Begriffsverständnis der uralten Metapher, von der er bis zum Schlusswerk überzeugt ist und sie im Géricaultblock als Dreh- und Angelpunkt seines Romans einsetzt.

Die Radikalität und der innovative Anspruch ergeben sich aus der hier beschriebenen permanenten Selbstanalyse und der bis hin zur extremen Introspektion vorgeführten Wahrnehmung der „unheimlichen und krankhaften Vorgänge“¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Vgl. Gaston Bachelard: *Die Poetik des Raumes*, a.a.O.; In seiner *Phänomenologie über das Gehäuse des Menschen* als „Topographie unseres intimen Seins“ (S. 31) kommt der Autor häufig auf die „Wurzel“ bzw. die „Verwurzelung“ zu sprechen, so in seiner Beschreibung vom „Haus des Träumers“ (S. 53) als ein „Schloß“ mit „ein(em) reichgebündelte(m) Wurzelwerk von unterirdischen Räumen und Gängen. Welch eine Macht für ein einfaches Haus, über einem Netz von unterirdischen Räumen erbaut zu sein!“ (S. 53), denn: „Das Haus, der Keller, die tiefe Erde erreichen eine Totalität in der Tiefe.“ (S. 56) Der Prozess des ‚Wurzelschlagens‘ ist bei Bachelard überdies als eine phänomenologische Erfahrung der Gedichtlektüre geschildert: „Es schlägt Wurzeln in uns selbst. Wir haben es empfangen ... Es wird ein neues Sein in unserer Sprache, es drückt uns aus, indem es uns zu dem macht, was es ausdrückt, anders gesagt; es ist zugleich das Werden eines Ausdrucks und ein Werden unseres Seins. Hier schafft der Ausdruck ein Sein.“ (S. 17)

¹⁷⁷ Vgl. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*, a.a.O., S. 101

¹⁷⁸ Vgl. Benig Mauger: *Geburt als Metapher – die Geburt des Kindes als Initiation und Transformation*, a.a.O., S. 93: „Auf welche Weise kann die Geburt als Metapher für Veränderung/Transformation gelten? Die Geburt ist ein archetypisches Ereignis. Die Erfahrung der Geburt gibt dem Universalen eine personale und individuelle Gestalt. Mehr noch, die Art und Weise, wie die Geburt stattfindet und erlebt wird, erzeugt ein archetypisches Muster, das dann zu einem Muster für das ganze Leben wird.“

¹⁷⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*, a.a.O., S. 167

Die Wunde übernimmt eine wichtige symbolische Funktion, wie sie im *Marat/Sade* bzw. im *Schattentext*¹⁸⁰ eine Verletzung anderer Größenordnung repräsentiert¹⁸¹.

Das permanente Sprechen-Müssen über die Wunde ist der literarisch umgesetzte Ausdruck für das perpetuierende Verhalten der Wundflusses und der ausbleibenden Restitution. Der Kopfverband des *Marat/Sade*, die Binden des Doktors im *Schattentext* und der Versuch des Ich in *Von Insel zu Insel*, seine Wunde mit der bloßen Hand zu verschließen, sind als manipulative, selbsttherapeutische Bemühungen zu bewerten, die der Außenwelt die gravierende Verletzlichkeit signalisieren sollen.

Die formalästhetische Verknüpfung der traumatischen Ur-Erfahrung der Geburt mit der Imaginationsfigur des wundgeschlagenen Bootes aus dem ersten Prosastück ergibt sich, neben der emblematischen Schlüsselfigur der „Wunde“, die dem „Krankheitsbild“¹⁸² als auch dem „Erscheinungsbild“¹⁸³ der internen (Traumatisierung, Identitätsverlust) wie externen (Heimatlosigkeit, Exil) Verletzung des Ichs Rechnung trägt, vorwiegend aus der semantisch-strukturellen Ähnlichkeit. Die substantivischen Bezeichnungen „Schrei“, „Schmerz“, „Verlust“ und „Wunde“ spielen auf die vier Naturmotive¹⁸⁴ „Wasser“, „Strand“, „Meer“ und „Sturm“ an und erzeugen eine Totalität, eine „Geologie des Untergangs“¹⁸⁵.

Während die „poetische Erfindung“¹⁸⁶ der Schiffbruchfigur durch diverse zu überwindende Hindernisse gesteigert wird, die mit der Konjunktion „dann“ angekündigt werden und das Bild vom *Schiffbruch* erst vervollständigen, wird das Geburtstrauma durch den Vorgriff: „Es kostete mein ganzes Leben, mich von der Geburt zu erholen“ unverzüglich benannt und erst durch die folgenden, auf diese Primäraussage zielenden Rückgriffe und ihre zeitlichen Distinktionen „im Anfang“, „später“ bzw. „noch später“, ein ähnlicher Steigerungsverlauf markiert.

Beide poetischen Bilder, der Schiffbruch und das Geburtstrauma schließen mit einer pathetischen Erwartungshaltung ab, um sie so dem Textganzen als Sprach-Bilder zu überschreiben. Die Frage, welcher Art die gesuchten Symbole sind, wird genauso in der Schwebe gehalten wie der Sinn und Zweck des Hinübereruderns auf die Insel. Durch diesen Zustand des Vagen sind die Vorgänge in eine symbolische Auffassung von Zeit versetzt, die nicht ein konkretes Zeitbewusstsein oder Zeitgefühl abbilden, sondern eine langwierige, prozessuale Dauer beschreiben, die unsterbliche Sehnsucht, das Geburtstrauma zu überwinden

¹⁸⁰ Vgl. Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers, a.a.O., S. 59: „... Wunde nicht heilen, wie ich auch schneide, tief aushöhle, bis auf die Knochen“, Peter Weiss hat vor allem die Versorgung der Wunde in den Mittelpunkt gestellt, mit der die ‚lebenswunde‘ Figur permanent beschäftigt ist.

¹⁸¹ Vgl. Michel Vanhelleputte: Zeitgebundenheit und Zukunftsträchtigkeit von Peter Weiss’ „Marat/Sade“, a.a.O., S. 57; Vgl. Mireille Tabah: Modernität in „Der Schatten des Körpers des Kutschers“. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Neue Fragen an alte Texte, a.a.O., S. 42

¹⁸² Vgl. Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, a.a.O., S. 162

¹⁸³ ebd.

¹⁸⁴ Vgl. Anne Bourguignon: Peter Weiss’ schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 18; anhand der symbolisch wiederkehrenden Naturelementen weist die Autorin v.a. den Einfluss Ekelöfs nach.

¹⁸⁵ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 49

¹⁸⁶ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 347

und auf dem Weg der symbolischen Anpassung eine Ursituation herzustellen, um es damit zu überwinden¹⁸⁷.

3.17 Negativdiagnose: Das in seinen Rückkehrphantasien stehen gebliebene, schiffbrüchige Ich

Dieses Unternehmen jedoch wurde vom Ich in Abhängigkeit zur eigenen Rekonvaleszenz und zum Heilungsprozess der verwundeten *barque fragile* als Sinnbild für das brüchige Leben vorgestellt. Von beiden jedoch kann nicht ausgegangen werden, wie es das nachstehende Prosastück beglaubigt. Die Indikation beschreibt den Heilungsverlauf der „Wunde“, die in ihrer Dimension durch den vorangestellten, bestimmten Artikel in Verbindung mit einer numeralen Bestimmung („eine einzige“), vor allem aber durch das pejorative Partizip „klaffend“ als äußerst problematisch umschrieben ist. Die Vernarbung ist nur oberflächlich verlaufen, so dass die Wunde subkutan weiter blutet. Durch die brüchige Narbe bleibt auch die ganze Wunde porös und damit gegenüber Fremdeinwirkungen empfänglich. Die erste Schicht hat sich transparent (täuschend) über die Wunde gelegt und suggeriert nach außen einen vollständigen Wundverschluss.

Peter Weiss hat in seinen Collagen-Zyklus für den *Schatten des Körpers des Kutschers* die Wunde als neu bearbeitetes Bildmaterial einer Verband- und Wundheilbroschüre inszeniert und für eine fremde Buchillustration als klaffende Öffnung aus zusammengesetzten maritimen Partikeln aus Muschelresten, mikroskopischem Plankton, in vielfältiger Weise umgesetzt und sie immer wieder mit weiblichen Geschlechtsattributen oder Mutterbildern in Beziehung gesetzt.

Die im *Inseltext* lokalisierte Stelle der Vernarbung hinterlässt aber eine Übersensibilität insbesondere für taktile Annäherungen („die aufbrechen konnte, sobald man sie berührte“). Diese Empfänglichkeit für Außenreize war bereits durch die isolierte, schiffbrüchige Ausgangslage festgehalten worden, die erst die Voraussetzungen schafft für das Registrieren der im Prosaband versammelten Wahrnehmungsereignisse¹⁸⁸.

Der Heilungsverlauf der Wunde als stellvertretende Rekonvaleszenz des Ich erweist sich, wie das Vorgehen auf die benachbarte Insel hinüberzurudern, um die Ur-Heimat wieder zu finden, als ein nie zu verwirklichender Prozess. Das Geburtstrauma bleibt ungelöst, sowie das Bestreben, die „beste aller Welten, das intrauterine Dasein“¹⁸⁹ wiederzuerlangen. Ver-

¹⁸⁷ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 101, Vgl. Hans Blumernberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt/M., 1990, S. 10/11: „Freud hat als Kern der traumatischen Situation die völlige Hilflosigkeit des Ich vor überwältigender Gefahr beschrieben und in der frühkindlichen Liebesforderung die Kompensation solcher Hilflosigkeit gesehen. Ferenczi hat im ontogenetischen Geburtstrauma das Korrelat des phylogenetischen Übergangs vom Meer aufs Land ausgemacht, und es bedarf keiner Spekulation, um die Wiederholung dieser Grundsituation auch im Heraustreten aus der geborgenheit des Urwalds auf die Savanne zu erkennen.“

¹⁸⁸ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 42: „Die Konzentration auf diesen Mikroorganismus verdeutlicht mir auf sonderbare Weise meinen eigenen Organismus. Ich sehe den Aufbau meines Körpers, diesen ganzen, aus unfassbaren Bestandteilen zusammengefügt, beweglichen, lebendigen Sternennebel, der sich Mensch nennt...Meine Zellen, mein Gewebe, durchzogen von seltsamen Kräften, von Elektrizität und Flüssigkeiten; meine flüchtigen Gedankenpartikel, meine Zeitlosigkeit, meine Auflösung.“

¹⁸⁹ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 78

zeichnet werden kann lediglich ein unechtes Abklingen der weiterhin wirksamen Verletzung. Die von Rank detailliert beschriebenen Anpassungsbestrebungen, Sublimierungsleistungen und Reproduktionsmechanismen, das Geburtstrauma auszugleichen, es zu reparieren, stehen in genau diesem Verhältnis: Sie sind Ausdruck einer lebensnotwendigen „Urverdrängung“¹⁹⁰, bleiben aber mit der „realen Ursituation aufs Tiefste verknüpft“¹⁹¹. Da das Ich in *Von Insel zu Insel* den Kompensationsmöglichkeiten nichts abgewinnen kann¹⁹², bleibt es einzig gefangen in der nie zum ‚wirklichen‘ Ziel führenden „Ursehnsucht“, wie es das letzte Prosabild offenbart. Dieses ergibt sich aus dem Hinweis, dass nur eine einzelne Berührung ausreicht, den eingeleiteten, überaus instabilen Heilungsprozess zunichte zu machen.

Das Interimsstadium des Wundverschlusses ist Ausdruck des Lebens selbst, das immer wieder durch den unerledigten Affekt des Geburtssturzes¹⁹³ und der regressiven Rückkehrphantasien beeinträchtigt wird. Peter Weiss’ *Das Duell* hat diesen imaginativen Komplex später deutlicher gemacht.

Die beschriebene Verletzung gleicht einem *Hämatom*, das nicht zu behandeln ist. Diese Negativdiagnose ergibt sich aus dem Verletzungsgrad, der mit der „großen Wunde“ des Bootes als Leib-Metapher¹⁹⁴ korrespondiert und der in den aneinander gereihten Substantiven „Schrei“, „Schmerz“, „Verlust“ und „Wunde“ seine scheinbar grenzenlosen Dimension offenbart, die das Ich vollends erfasst hat, und für das insofern keine günstige Heilung in Aussicht gestellt werden kann. Insbesondere der Aufzählungsstil, die mit Kommata abgetrennten Begriffe, rufen einen fast insistierenden Wiederholungscharakter hervor, der durch den Parallelismus „einziger“ - „einzige“ zusätzlich unterstützt ist.

Das Ich bleibt genauso verletzt und traumatisiert, wie es schiffbrüchig bleibt. Durch den Vorgriff „mein ganzes Leben“ als Gedankenfigur in Verbindung mit dem Verbum „kostete“ (als zu zahlender Preis), ist das Leben selbst als einzig wirksamer Garant verbürgt, zumindest Linderung des Traumas herbeizuführen, aus dem es kein Entrinnen, kein Hinüber-

¹⁹⁰ ebd. S. 101

¹⁹¹ ebd.

¹⁹² Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 35: „Ich blieb und besaß Paläste, Villen, Museen, Schatzkammern, große schweigende Maschinenhallen, doch nichts von all dem hielt mich. Ich ging durch das lastende Schweigen, die angstvolle Verlassenheit. Ich kam zu einem hohen Turm und stieg hinauf. Jenseits der Stadt sah ich große weite Ebenen und in der Ferne etwas Glänzendes, Flimmerndes, das von brodelndem Leben erfüllt zu sein schien. Dorthin richtete ich den Schritt.“; Vgl. hierzu: Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*, S. 101/102

¹⁹³ Vgl. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*, a.a.O., S. 37

¹⁹⁴ Vgl. Peter Weiss: *Marat/Sade*, a.a.O., S. 47: „Ich weiß, jetzt würdest du allen Ruhm und alle Volksgunst hingeben für ein paar Tage Gesundheit. Du liegst in deiner Wanne wie im rosigen Wasser der Gebärmutter Zusammengekrümmt schwimmst du allein mit deinen Vorstellungen von der Welt die den Ereignissen draußen nicht mehr entsprechen“; Marat bringt hier die Krankheit de Sades mit der Körperhaltung und der Leiblichkeit der Badewanne in Verbindung, die er aufgesucht hat, um seine Hautleiden zu lindern. Das Milieu der Wanne mit dem ‚rosigen Wasser‘ ist als Wiederherstellungsstreben de Sades zu interpretieren. Die Hohlform des Behältnisses und das Umspültsein spielen auf den Intrauterinzustand an. Marat ist also nicht nur über den Wundverband am Kopf mit dem Versuch der „Rückgängigmachung des Urtraumas“ (Vgl. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*) als sichtbare Verletzung stigmatisiert, sondern ist bestrebt, mit dem Aufenthalt in der Wanne, „ein gutes Stück der Ursymbolik“ (ebd., S. 114) wiederzugewinnen.

rudern in ein unvorbelastetes Areal gibt, wie es das Finale der Schiffbruchfigur als Seinsalternative noch impliziert¹⁹⁵.

3.18 Symbolische Anpassung an das Geburtstrauma. Nautischer Gegenentwurf zum Schiffbruch. Poetischer Eskapismus als geträumtes Leben

Die in *Das Duell* verunglückte Selbstbestätigung, kreativ arbeitend, das Trauma der Geburt zu sublimieren¹⁹⁶, taucht als Kontrast und überwältigende Lebensleistung in Peter Weiss' *Das Gespräch der drei Gebenden* als nautisch-metaphorische Figur des Fährmanns und seines Bootes auf, der sein Dasein ganz in den Dienst der Fähre und der Logistik, des kontinuierlichen Hinübersetzens von einem Ufer zum anderen widmet - „beharrlich“ - wie das Ich in *Von Insel zu Insel* seine Suche nach festem Halt, den „Wurzeln“ seiner Existenz, beschreibt. Die Fähre, die er eigenhändig gezimmert hat, verkörpert als Teil einer komplexen „Seefahrtsmetapher“¹⁹⁷ innerhalb Peter Weiss' Prosa nicht nur die handwerkliche Lebensleistung, sondern damit das in *Von Insel zu Insel* formulierte „dichterische Bild“¹⁹⁸ der Verwurzelung in der Erde. Das scheinbar intuitive ‚Wissen‘ um die genauen Maße des Bootes, um das widerstandsfähigste Material, die verantwortungsbewusste „Aufgabe ..., (das) Schiff durch Reparaturen ... seetüchtig zu erhalten“¹⁹⁹, das Kalfatern, das alltägliche Auspumpen, entwickelt die Imaginationsfigur einer selbständigen Leistung, dem Leben, das als unentwegtes „Tasten und Suchen“ (*Duell*, S.68) bezeichnet wird, zu trotzen.

Das Bild vom Fährmann wird zum Gegenentwurf des Schiffbruchs, der vermissten Verwurzelung und der abgeklungenen Wunde. In der Beharrlichkeit und Kontinuität des Fährmanns wird „im Laufe der fortschreitenden Urverdrängung ... eine allmähliche Entfernung vom Urtrauma in sublimierende Ersatzbildungen des Urzustandes“²⁰⁰ überführt und so erfolgreich überwunden:

„Wenn ich ihn recht verstand, so sah er eine lange Zukunft vor sich auf seiner stampfenden, die Wellen durchschneidenden Fähre, in der blauen Luft, im Wind und im Regen, und viele Nächte in seinem Schuppen, mit dem Blick durch das Fenster auf den Pfahl mit dem straffgespannten Tau. Es ist möglich, daß er die Fähre selbst in jungen Jahren gebaut hatte, nicht allein, sondern mit Hilfe anderer Bootsbauer, vielleicht war er nur Handlanger, jedenfalls wußte er, aus wieviel Brettern die Fähre zusammengefügt worden war, und wieviel Spannten und Bolzen zu ihrer Fertigstellung nötig waren. Sie war seitdem oft ausgebessert und geteert worden, Wasser sickerte trotzdem ständig ein, jeden Morgen mußte er pumpen. Wenn die Turmuhr vom Schloß eine volle Stunde schlug fuhr er vom Ufer hinüber, gleichgültig ob Fahrgäste eingestiegen waren oder nicht, ob Fahrgäste am gegenüberliegenden Ufer warteten oder nicht. Vom gegenüberliegenden Ufer kehrte er gleich zurück, und kamen Leute noch

¹⁹⁵ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 19

¹⁹⁶ Vgl. Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 100: „Nie hatte ihn die Arbeit Befriedigung gegeben. Sie war nur eine quälende Suche rings um den Krankheitsherd gewesen. Wenn er je an die entstellte gebundene Kraft in sich herankommen wollte, so mußte er zuerst die falschen Voraussetzungen seiner Arbeit wegschneiden.“

¹⁹⁷ Vgl. Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, a.a.O., S. 125

¹⁹⁸ Vgl. Gaston Bachelard: *Die Poetik des Raumes*, a.a.O., S. 16 f

¹⁹⁹ Vgl. Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, a.a.O., S. 128

²⁰⁰ Vgl. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*, a.a.O., S. 101

von fern gelaufen, so wartete er nicht, er wartete nur an seinem Standort, und die Leute drüben mochten rufen und pfeifen soviel sie wollten, er kam erst als die Stunde wieder voll war.“ (*Gespräch*, S. 9/10)

Das Ensemble der Fähre und des Schiffers, der darin formulierte immergleiche Ablauf, die Affinität zum Element des Wassers, ist ein Sinnbild der Verwurzelung schlechthin und bilden ein Paradebeispiel für die von Rank so bezeichnete *künstlerische Idealisierung* als eine gelungene Verarbeitung des Geburtstraumas, indem es in das Leben integriert wird²⁰¹. Das rastlose Ich im *Gespräch der drei Gehenden* fühlt sich zur Einfachheit des Ablaufs hingezogen, der für ihn ein Daseinsentwurf, ein „Gleichnis des menschlichen Lebens“²⁰² überhaupt, symbolisiert, vor allem aber die unbewusste dichterische Sehnsucht²⁰³, es dem Fährmann gleich zu tun, der unerschrocken seiner Arbeit nachgeht und damit seinen inhärenten Lebensplan verfolgt.

Durch den selbstvergewissernden Fensterblick auf „den Pfahl mit dem straffgespannten Tau“²⁰⁴ hält er Rückschau auf den fest verankerten ‚Faden des Lebens‘, der in der Kontinuität und Unbeirrbarkeit seiner Tätigkeit begründet liegt, die mehr ist als „der notgedrungene Broterwerb“ (Nb. 1971-1980, S. 34). Der Fährschuppen ist in seiner spartanischen Bauweise integrierter Bestandteil des „nautische(n) Arrangement(s)“²⁰⁵. Er dient mehr als jederzeit zu verlassender Beobachtungsposten, denn als massive Behausung, wie es die leerstehenden „Paläste“ (*Insel*, S. 35) verkörpern, die das Ich in *Von Insel zu Insel* rigoros ablehnt und unterstreicht damit die Bindung an die Fähre als das eigentliche Zentrum des metaphorischen „Vehikelsystems“²⁰⁶, das sich aus den ‚hochgradig‘ konnotierten Imaginationsgehalten, der beiden Ufer (Geburt und Tod), des Taus (Lebensspanne) und des transitorischen Hinübersetzens ergibt und auf das die gesamte Existenz begründet ist.

Die Sehnsucht nach derlei genuinen Leistungen ist unschwer erkennbar als „Traum eines poetischen Eskapismus“²⁰⁷. Diesem hat Peter Weiss mit seinem 1960 geschriebenen Essay *Der große Traum des Briefträgers Cheval*, den er als die „Verwirklichung seines ozeanischen Le-

²⁰¹ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 164: „Dasselbe tut aber der Künstler, indem er wie Prometheus Menschen schafft, nach seinem Bilde, d.h. in immer neuen, stets wiederholten Geburtsakten sein Werk und in ihm sich selbst unter den weiblichen Schmerzen der Schöpfung gebiert.“

²⁰² Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 90

²⁰³ Vgl. Peter Weiss: Das Gespräch der drei Gehenden, a.a.O., S. 63: „Nein, auf einer Insel war es, ich lebte dort den Sommer über mit einer vielköpfigen Familie, und ich wartete nur auf den Tag, an dem Frau und Kind, Schwäger und Schwägerinnen, Neffen, Basen und Schwiegereltern zur Stadt zurückführen, und ich allein und in Frieden an die Arbeit gehen konnte, zu der ich seit Jahren das Material gesammelt hatte, während wir von Wohnung zu Wohnung, eine kleiner als die andere, umzogen.“

²⁰⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 70: Das Tau, das Land und (Fähr)Schiff miteinander verbindet, bezieht sich gleichermaßen auf die vorgeburtliche Situation, die in der Schiffspassage Bischoffs ausgesprochen wird: „Noch einmal mußte die Trennung, die ihr nicht leicht gefallen war, langwierig und peinigend vollzogen werden. Im Rumpf des Schiffs, durch die Vertäuerung wie durch eine Nabelschnur mit dem Land verbunden, war sie in einem Zustand versetzt, indem es kein Freisein und keine Zugehörigkeit gab.“ Erst mit dem Kappen der Taue ist dieser ambivalente Zustand, den auch das Ich bei seiner Ankunft in Paris empfindet, behoben: „Die Seile fielen, und damit ihre Verstrickungen.“ (ebd., S. 71); Vgl. zur Deutung des Ariadnefadens als Nabelschnur: Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 162

²⁰⁵ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 72

²⁰⁶ ebd.

²⁰⁷ Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, a.a.O., S. 89

benstraums²⁰⁸ bezeichnet, eine literarische *Hommage* gewidmet und sie als „... eine über die bloße Symbolbildung des Traumes, ja auch der Kunst hinausgehenden Reproduktion, d.h. schöpferische Gestaltung, welche in angenäherter Form den Ersatz der Ursituation gestattet“²⁰⁹, bezeichnet. Auch hier steht die Faszination im Vordergrund, sich vollständig einem Arbeitsprozess hinzugeben und mit „Hartnäckigkeit“²¹⁰ das Lebensziel zu verfolgen. Wie in *Von Insel zu Insel* liegt dem Traum des Briefträgers ebenfalls eine lebenslange „Suche“²¹¹ zugrunde, die aber erfüllt wird und die verlorene „Erde“, sowie die gekappten „Wurzeln“ durch „Symbole“ zu ersetzen vermag, die den Landbriefträger Cheval - im Gegensatz zum schiffbrüchigen Ich - mit der frühesten Lebensperiode versöhnt:

„Ich bin im Innern eines Traums. Verstehe die Sprache dieses Traums. Verstehe die Formeln, die Symbole, die Hieroglyphen dieses Traums. Jede Einzelheit hat ihren Sinn. In jeder kleinsten Einzelheit drückt sich das Einmalige dieses Lebens aus. Wurzeln und Fasern, Verwurzelung, mit Ursprung, Geburt, früheste Kindheit“²¹².

Der so heftig im Zusammenhang mit der *Ästhetik des Widerstands* umstrittene Begriff der „Wunschautobiographie“²¹³ zeigt sich unter dieser Perspektive weniger als Politikum²¹⁴, als das er von der Mehrzahl der Kritiker aufgefasst worden ist, sondern als poetologischer Daseinsentwurf, der das Leben selbst als Kunstwerk begreift. Von diesen pragmatischen Lebensleistungen oder Biographien²¹⁵ affiziert zu sein, wurzelt bei Weiss insofern tiefer und „... versucht gleichzeitig, den Abstand, der sie von ihm trennt, zu reduzieren“²¹⁶.

Kunst und Leben derartig zu verknüpfen, heißt: „... seinen Traum zu materialisieren und damit sein Leben zu retten.“²¹⁷ Die Lebensleistung des Landbriefträgers löst deshalb bei Peter Weiss primär „Bewunderung und narzisstische Identifizierung“²¹⁸ aus, weil sie in der „Ausdauer und Tüchtigkeit eines Landmannes beweisen will“²¹⁹, dass der jederzeit aufbrechenden Wunde begegnet werden kann. Weiss’ in der Figur des anonymen, schiffbrüchigen

²⁰⁸ Vgl. Peter Weiss: Der große Traum des Briefträgers Cheval. In: (ders.) *Rapporte*, a.a.O., S. 45

²⁰⁹ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 101

²¹⁰ ebd., S. 42

²¹¹ ebd., S. 40: „So hat er das Material zu seinem Bau gesammelt, auf seinen Wegen als Landbriefträger...die Steine, die Lavastücke, die Fossilien, die Felsbrocken ... hat sie aufgehoben, betrachtet, Anregungen in ihnen gefunden...hatte seinen Blick ständig über den Boden gleiten lassen, auf seiner einzigen Suche. Seine Augen, ständig zur Erde gesenkt, zusammengekniffen, spähend, wachsam. Seine Gegenwart im Innern dieses Gebildes so stark, weil dies Gebilde kein Kunstwerk ist, sondern nur Ausdruck seiner Seele.“

²¹² ebd., S. 45

²¹³ Vgl. Rolf Michaelis: Es ist eine Wunschautobiographie. Gespräch mit Peter Weiss, In: *DIE ZEIT* Nr. 42, 10. Oktober 1975, S. 5; Vgl. hierzu: Peter Weiss: Briefe an Manfred Haiduk 1966-1982. In: *PWJb3*, a.a.O., S. 30

²¹⁴ Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 126

²¹⁵ Vgl. das Kapitel „Die biographische Illusion“ in: Sarah Kofmann: Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik, a.a.O., S. 36: „Die ‚Biographen‘ (sind) in ganz eigentümlicher Weise an ihren Helden fixiert...Sie haben ihn häufig zum Objekt ihrer Studien gewählt, weil sie ihn aus Gründen ihres persönlichen Gefühlslebens von vornherein besondere Affektion entgegenbrachten ...“

²¹⁶ ebd.

²¹⁷ Vgl. Peter Weiss: Der große Traum des Briefträgers Cheval, a.a.O., S. 40

²¹⁸ Vgl. Sarah Kofmann: Die Kindheit der Kunst, a.a.O., S. 36

²¹⁹ Peter Weiss: Der große Traum des Briefträgers Cheval, a.a.O., S. 42

Ich fikionalisierte Suche „nach Symbolen für diese Erde“ hingegen, ist, bei aller Empathie für die in der Präfiguration des Fährmanns und des Briefträgers als zur Schau gestellte Paradigmen einer Lebensbewältigung²²⁰, in der Imaginationsfigur der geschlagenen Wunde als eine einzige *Malaise* beglaubigt.

Die nicht heilende Wunde, wie die Isolation des Schiffbruchs, weisen dem Ich einen schwierigeren Weg, der um die andere Existenzmöglichkeit ‚weiß‘, wie es der Knabe in *Abschied von den Eltern* im konstruiert-naiven Gestus²²¹ der ersten, stammelnden Worte noch seine Kindheit einschreiben will, sie aber für sich nicht reklamieren kann²²² Peter Weiss hat in der Szenerie des stets favorisierten Jahrmarkts ein bezeichnendes Bild²²³ kreiert, das dieser Polarität Rechnung trägt:

„Nur einen kurzen Augenblick, hielt sich der Wagen in der Schweben, ehe er in die Tiefe kippte, doch dieser Augenblick genügte, um mich ein ekstatisches Gefühl von Freiheit erleben zu lassen.“ (*Abschied*, S. 24)

Ein momenthafter Blick in die Realität der anderen eröffnet dem Ich grundsätzliche Einsichten, ein Prozess der bis zur *Ästhetik des Widerstands* weiter forciert wird. Für das gestrandete und beschädigte Ich liegt hier der Garant seines Überlebens begründet. Traumatisierung, Isolation und die damit hervorgebrachte seismographische Fähigkeit, dem Schmerz und dem Schrecken auf den Grund zu gehen, dabei auf die Verursachung oder die Verursacher zu stoßen, sind die prädestinierten Voraussetzungen²²⁴ für ein übersensibles Bewusstsein. Das Ich selbst repräsentiert die „empfindliche Narbe“, die jederzeit „aufbrechen“ kann, und durch die die Bilder des Schreckens ungefiltert eindringen können:

„In manchen Stunden lauert hinter jedem Gegenstand eine Gefahr. Alles wechselt plötzlich sein Gesicht, der freundliche Stuhl wird gefährlich. Alles starrt auf mich mit drohenden Blicken, flüstert, bewegt sich.“ (*Insel*, S. 11)

Auf der Suche nach „Symbolen ... für diese Erde, die meine Wurzeln hatte“ tritt das Ich in Kontakt mit den finstersten Umgebungen, den Schreckensbereichen des „Verdrängten, Unbewussten ... der vitalen Anwesenheit des Todes“²²⁵ und hält grüblerische Zwiesprache

²²⁰ ebd., S. 39: „In unbeirrter Folgerichtigkeit gräbt, wühlt, schaufelt, mauert er an seinen Visionen, festigt sie mit seinem plasmaartigen Arbeitsmaterial...schleift an ihnen in unermüdlicher Hingabe...Die Ausdauer beim Nachzeichnen und Nachkneten dieses Traums, den er träumt, kommt aus Quellen, die tief unter seinem individuellen Dasein liegen.“

²²¹ Vgl. Gretel A. Koskella: Die Krise des deutschen Romans 1960-1970, a.a.O., S. 61: „Ohne Zweifel sieht man bei Weiss auch eine bestimmte primitiv-naive Erzähldimension, die er parodistisch benutzt, um zu zeigen, daß die Romanteknik, die er anwendet, keine selbstverständliche ist, sondern einen „gemachten“ Charakter besitzt.“

²²² Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 14: „... meine ersten Worte seien gewesen, was hab ich für ein schönes Leben, was hab ich für ein schönes Leben ...“

²²³ Vgl. Gretel A. Koskella: Die Krise des deutschen Romans 1960-1970, a.a.O., S. 61: „Die optische Beschaffenheit einer gegebenen Situation wird nicht nur für solche stilleben-ähnliche Fälle dargestellt, sondern wird auch für dynamische Geschehensvorgänge angewandt.“

²²⁴ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1971-1980*, a.a.O., S. 415: „Kunst entsteht aus antagonistischen Situationen und Kontroversen aus Zusammenstößen von Konflikten.“

²²⁵ Vgl. Genia Schulz: Der Tod in Texten von Peter Weiss. In: J. Garbers/J.-C. Hagsphil et al. (Hrsg.): *Ästhetik, Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, Lüneburg, 1990, S. 167

mit den frühesten Schreckensbereichen, die von Beginn an über seinem Leben gestanden haben.

3.19 Rekonstruierte infantile Angst. Wiederherstellungsphantasien als „partielle Erledigung der Geburtsangst“²²⁶ und Überwindung des Schiffbruchs

„Die Angst verschwindet ... sobald dem Kinde das Dasein (die Nähe) der geliebten Person wieder bewusst wird (Berührung, Stimme usw.)“²²⁷ Das Getrenntsein von der Mutter ist die heftigste Erfahrung, die das Neugeborene im Akt der Geburt erlebt. Nur die ständige Verfügbarkeit der Person, mit der es vorher in der Phase der Gravidität so eng verbunden war - so befand Rank im Einvernehmen mit Freud - kann die Wiedervereinigung des Kindes mit der Mutter zumindest symbolisch ersetzen und erste Abhilfe, Linderung der Angst, nach dem Geburtstrauma schaffen: „Wo ist die tröstende Stimme, die zärtlich Hand? Allein schon ihre Nähe verwandelt alles Dunkel in Licht.“ (*Insel*, S. 12)

Symbolische Anpassung hatte Rank diesen Vorgang genannt, mit dem es dem Individuum nach und nach gelänge, die verlustig gegangene Urrealität zu kompensieren: „Alles was ich tat in diesem Leben: nach Symbolen suchen für diese Erde, die meine Wurzeln hatte“, verkündet das Ich als *Credo* dieses Wiederherstellungsbestrebens.

Die vorgeführte infantile Attitüde des namenlosen Entsetzens, die in den nachfolgenden Prosaeinheiten des *Inseltextes* vorherrscht, ist eine rekonstruierte, eine eingenommene, die noch einmal die Atemlosigkeit, die Hilflosigkeit, das „mit Grauen gemischte Angstgefühl, die ... Unheimlichkeit“²²⁸ von damals mit den zur Verfügung stehenden ästhetisch-poetologischen Mitteln des Schreibenden aufleben lässt und so „die unverstellte kindliche Angst“²²⁹ an die Oberfläche bringt.

Das Ich ‚kennt‘ zweifelsfrei „die Projektion (als) einen ersten Schritt zur Angstbeschwichtigung bei Gefahren, die dem Selbst von innen drohen“²³⁰, es ‚weiß‘ um die (psychoanalytisch) konnotierten Bilder, die es revitalisiert. Es ahnt, dass die vorbeijagenden Tiere etwa als „Angsttiere ... für den Wunsch (stehen) - durch Gefressenwerden - in den ... Leib der Mutter zurückzugelangen“²³¹, um damit den Urzustand wiederherzustellen:

„Haare und Mund voller Erde, die Kleider übersät mit Ameisen, Spinnen und kleinen Käfern. Sie kriechen in mich hinein, durch mich hindurch, Spinnennetze legen sich über meinen leeren Augenhöhlen, eine Fledermaus lugt aus meinem offenen Schlund.“ (*Insel*, S. 15)

²²⁶ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 37

²²⁷ ebd., S. 35

²²⁸ Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 34

²²⁹ ebd., S. 33

²³⁰ Vgl. Melanie Klein/Joan Riviere: Seelische Urkonflikte, a.a.O., S. 22

²³¹ Otto Rank; Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 34

3.20 Simulation des Geburtsschocks. Angst als Ur-Angst. Verlassenheit als Ur-Verlassenheit. Immanenz der Ur-Bilder

Weiss' fiktionalisiertes Ich imaginiert diesen postnatalen Status als Rekurs auf die ersten Bilder, die Immanenz der Urbilder²³², die in ihrer Originalität und Phantasie allen späteren Bildern voraus sind. Hier liegt der Anfang von Peter Weiss' Schreckensbildern²³³, die noch bis zu seinem allerersten Anfang, bis hin zum „letzten Ursprung des Seelisch-Unbewußten“²³⁴, dem Fundament des Seins, zurückverfolgt werden. Wohl bemerkt: Nur eine Suche kann es geben: „Mein ganzes Leben war ein Tasten und Suchen“ (*Abschied*, S. 68) - eine Zuflucht dahin bleibt verwehrt. Dahinter aber steht die dichterische Suche nach den Bildern.

Bei Weiss geht es in der Rekonstruktion der kindlichen Angst um die Wiederherstellung der kindlichen Phantasie, dem originären dichterischen Interesse überhaupt, das nicht nur aus dem Gesehenen genährt wird, sondern aus den insistierenden Fragen „Woher kommt es? Was bedeutet es?“ (*Insel*, S. 11), um die „Unwahrheiten der Erwachsenen“²³⁵ zu ergründen:

„Diese Frage, zu der das Kind früher oder später spontan gelangt, tritt ... als Endresultat eines unbefriedigten Denkprozesses hervor, der sich in mannigfachen Eigenarten des Kindes (Fragedrang) äußert, die beweisen, daß das Kind in sich selbst die verlorene Erinnerung an seinen frühen Aufenthalt sucht und infolge einer äußerst intensiven Verdrängung nicht finden kann.“²³⁶

Das dritte Prosabild in *Von Insel zu Insel* ist auf der Suche nach den ersten Lebensjahren. In der Rekonstruktion dieser wird „eine bildhafte Sprache von unbewußten Regungen gespeist und von surrealistischen Techniken beeinflusst“²³⁷ verwendet. Bezogen auf die Syntax und den dadurch evozierten Rhythmus, steht diese ganz im Gegensatz zu den ersten beiden ‚Bildern‘, die jeweils einen eigenen Vorstellungsbereich beschrieben - den Schiffbruch des Ich bzw. das Geburtstrauma als leib-seelische Wunde. Der bislang vorherrschende *Duktus* des klaren Satzbaus, der durch die *Klimax* und die verwendeten Parallelismen verstärkt ist, wird in den folgenden Sequenzen zugunsten eines collagierten, montier-

²³² Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 132; Weiss geht dabei bis ins *ultimum refugium* zurück, bis in die psychoanalytisch bekannte *Spermatozoen-Phantasie*: „Meine Mutter hatte eine Wunde, eine riesenhafte Wunde zwischen den Beinen, dort fielen wir heraus. Und die Befruchtung ging in einem rötlichen Nebel vor sich, in einem Quietschen und Wimmern...und in diesem Nebel wirbelten winzige kaulquappenähnliche Tiere umher.“

²³³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur., a.a.O., S. 63: „... jenes Weiss'sche Urthema, das Thema zwischen alptraumartiger Angst und monströser Tortur ...“

²³⁴ Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 21

²³⁵ Vgl. ebd., S. 41

²³⁶ ebd., S. 49

²³⁷ Vgl. Hans Esselborn: Die experimentelle Prosa Peter Weiss' und der nouveau roman Robbe-Grillet's, a.a.O., S. 36; Wie bei den meisten Beiträgen zur frühen Prosa und zur Auseinandersetzung. Peter Weiss' Surrealismus' wird eher eine Diskussion über ein bestehendes Begriffsinventar geführt, das den frühen Texten gewissermaßen als Oktaven unterlegt wird; *was* - wie im vorliegenden Beispiel - genau an Peter Weiss' Prosa ‚experimentell‘ ist, das bleibt der Autor in seinem Aufsatz schuldig.

ten Satzgefüges aufgegeben. Es gilt neuerlich, den Satzbau der inhaltlichen Ebene anzupassen.

Die höchst disparaten Erinnerungen an traumatisierende Ereignisse und Begegnungen verlangen nach einer Sprache, die in der Lage ist, die sich vielfältig überlagernden, ritualisierten und parabolischen Augenblicke „als eine Art Kettenreaktion von Wahrnehmungen“²³⁸ glaubhaft zu vertreten. Und das heißt, die beklemmende infantile Angst, die lauernde Gefahr, der das Ich jederzeit schutzlos ausgeliefert ist, darzustellen, den Untergang als permanente Möglichkeit: „... mit rasender Geschwindigkeit stürze ich in einen Abgrund, stürze, stürze.“ (*Insel*, S. 11)

Die Angst vor dem Sturz reproduziert nach Rank die Angst auslösende Trennung von der Mutter im Akt der Geburt, das plötzlich eingeleitete Ende des fötalen und der unangekündigte Anfang des extrauterinen Zustands, der als eine sturzartige Ur-Erfahrung zeitlebens inhärent bleibt. Die kindlichen Träume und Phantasien, in ein Dunkel zu fallen, plötzlich aufzuschrecken, die bekannten nächtlichen Schreckträume: „Alles starrt auf mich mit drohenden Blicken, flüstert und bewegt sich.“ (ebd.), bis hin zum Somnambulismus²³⁹, dem der Knabe in *Abschied von den Eltern* frönt. Diese offenbaren sich als literarisch organisierte frühkindliche Nachwirkungen, als „deutliche Reminiszenzen an den Geburtsakt“²⁴⁰.

Die Alpträume spiegeln die Realität der Tagwelt, ihren unzähligen Denunziationen, „die Welt draußen“ (*Insel*, S. 11), deren Schrecken die Unheimlichkeit des Hauses - „In der Halle steht eine große Uhr, sie tickt langsam, unablässig, sie ist das Herz des Hauses“²⁴¹ - überbieten. Die nächtlichen Reproduktionen und somnambulen Zustände, wie die Bilder der Kinderlektüre, sind das Ventil, um den inneren Leidensdruck auszugleichen und stellen sich als probates Überlebensmittel im leib-seelischen Gefüge des Kindes ein. Diese „Ver-

²³⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 170

²³⁹ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 11: „Ich fahre und fliege davon. Ich begegne MENSCHEN, TIEREN, BLUMEN. In der Halle steht eine große Uhr, sie tickt langsam, unablässig sie ist das Herz des Hauses. Ihr Gesicht ist eine Sonne; oft verlasse ich nachts mein Bett, schwebe durch den Korridor, die Treppe hinunter, blicke hinauf zu dieser Sonne, die mich zum Weinen bringt.“

²⁴⁰ Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 85

²⁴¹ ebd.; Die Uhr konstituiert wie in der später wieder aufgenommenen Literarisierung im *Abschied* das Zeitbewusstsein der ‚Handlung‘, die verstreichenden, zählbaren Stunden, das „Zuspät“, die eigentlich bemerkenswerte Ausgangslage des autobiographischen Textes. Die Standuhr symbolisiert das Unheimliche als alles bestimmende Atmosphäre des Hauses. Inmitten des Treppenhauses, wie eine Wache postiert, figuriert sie die Belauerung, die die Handlungen des Knaben bestimmt. Die Sonnenuhr ist (Die Sonne als weiblich-mythologisches Emblem!) - in Verbindung mit der Paraphrase der *Sandmanns* und Weiss - wenn man so will - Konterkarierung der Freudschen Interpretation - zu sehen und repräsentiert die Mutterimago, und wie an anderer Stelle bereits erwähnt, den regressiven Wiederherstellungswunsch nach der perinatalen Ursituation. Wie die Mutter plötzlich aus dem Nichts hervorkommt und omnipräsent ist, („... das war das Auge meiner Mutter, das Auge, das alles sah.“ S. 65/66), überwacht die Uhr im zentralen Verbindungsort, dem Flur, der wie die Mutter selbst alle Räume durchmißt, die (vorwiegend nächtlichen) Aktivitäten des Kindes, in denen es im somnambulen Zustand auf der Suche nach der Mutterleibssituation ist. Für die Standuhr, wie für die Mutter gilt: Sie sieht alles, sie hört alles. Das Weinen des Knaben im Angesicht der Sonnenuhr ist die physiologische Reaktion der Trauer und der Angst: „... blickte hinauf zu dieser Sonne, die mich zum Weinen bringt.“ (Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 11) und richtet sich insofern an die Mutter (die Uhr vertritt sie ja als Surrogat), die unauffindbar ist und wohin die Rückkehrtendenzen des Ich gehen: „Wo ist die tröstende Stimme, die zärtliche Hand?“ (S. 12) Vgl. hierzu Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 159; In seinem Kapitel *Die künstlerische Idealisierung* kommt Rank auf den Sonnenkult zu sprechen: „Nicht nur weil die Sonne wieder aufgeht, identifiziert sich der Held mit ihr, sondern weil sie jeden Tag aufs neue in der Unterwelt verschwindet und so dem Urwunsch der Vereinigung mit der Mutter = Nacht entspricht.“

wandlung der Urangst ... durch Verschiebung“²⁴², Freud sprach von „Umdeutungsversuchen“²⁴³, fiktionalisiert das Autor-Ich, das den Schreibenden und das Kind zusammenbringt, als ein magisches Phänomen: „Dies alles im Bild zu sehen erleichterte mich, ein Teil des inneren Druckes war nach außen gezaubert worden.“ (*Abschied*, S. 62)

Nicht von den Gegenständen selbst geht jedoch der Schrecken aus, die ihrem Konstituens nach eher konventionell sind. Er ist primär bedingt durch die intensive, seismographische Wahrnehmung des Ich, die bereits im *Introitus* des Textes als ein *A priori* festgelegt wurde. Diese Wahrnehmung ergibt sich über den Vorgang des Hörens, der hier als hypersensible Fähigkeit evoziert wird und sogar die körperlichen Vitalfunktionen bestimmt: „Atemlos stehe ich da und lausche“²⁴⁴. Was folgt ist die Rasanz hereinbrechender haptischer Eindrücke, die das Aufschlagen der Wellen an die Bordwand, den Sekundenstil des Über-Bord-Gehens aus dem Schiffbruch, evoziert:

„Diese zärtliche, warme Hand, die mich streichelt, diese gute, tröstende Stimme. Andre Stimmen; Rufe, Ermahnungen, Drohungen. Große Gesichter beugen sich herab, mit freundlichen Augen, mit strengen Augen. Wasser umspült mich. Nahrung stopft man in meinen Mund. Alles ist mir eine Qual, ein Zwang. Will fliehen, stoße überall in den engen Grenzen. Manchmal bringt man mich hinaus in einen furchterregenden Mahlstrom von Dissonanzen ...“ (*Insel*, S. 11)

Der aus der musikalischen Sphäre entlehnte Topos der „Dissonanz“, als Zusammenspiel von Tönen, der als Missklang empfunden wird, repräsentiert in Verbindung mit dem präfigurierten „Mahlstrom“, seiner tückischen Wirkung und der furiosen Geräusche²⁴⁵ wegen, die haltlose, vollständig den fremden Mächten (Elementen) ausgelieferte Situation im Epizentrum eines niederreißenden Strudels, eines Fallens und Stürzens²⁴⁶ - „nimmt mich, schwenkt mich hoch“ (*Insel*, S. 11) - in dessen fataler Sogwirkung sich das Ich aufhält. Schiffbruch und das Verlassen des Mutterleibs werden in dieser aquatischen Evokation neuerlich zusammengebracht. In einer die Geschwindigkeit simulierenden Wort-Collage werden phantasierte, vor- und nachgeburtliche Reminiszenzen, zusammengebracht.

Der „Mahlstrom“ ist als exogene Kraft zu verstehen, die die haptischen Außeneinflüsse, mit denen das Ich unmittelbar nach der Geburt konfrontiert wird, symbolisiert. Das umspülende Wasser hingegen bezieht sich auf die noch intrauterine Situation. Durch eine spätere Prosasequenz wird diese Interpretation nahe gelegt. Die großen Gesichter sind als

²⁴² Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 39

²⁴³ Vgl. Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. In: (ders.) Zwei Kinderneurosen. Studienausgabe Bd. VIII, Frankfurt/M., 1982, S. 131

²⁴⁴ ebd.

²⁴⁵ Vgl. Edgar Allan Poe: A Descent into the Maelström, a.a.O., S. 229: „The edge of the whirl was represented by a broad belt of gleaming spray; but no particle of this slipped into the mouth of the terrific funnel, whose interior, as far as the eye could fathom it, was a smooth, shining, and jet-black wall of water, inclined the horizon at an angle of some forty-five degrees, speeding dizzily round and round with a swaying and sweltering motion, and sending forth to the winds an appalling voice, half shriek, half roar, such as not even the mighty cataract of Niagara ever lifts up in its agony to Heaven.“

²⁴⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 172: „Das Ich wird reduziert auf eine Wahrnehmungsfolge von schockartig wirkenden Eindrucksmomenten, die ihrerseits freilich schon spezifisch besetzt sind durch eine vorab gegebene Symbolik. Das gilt vornehmlich für das Motiv des Sturzes.“

erstmals nach der Geburt wahrgenommene Impressionen von Menschen als schemenhaftes Gegenüber fiktionalisiert:

„... näher an mich heran drängt sich die endlose Spirale der ausdruckslosen Gesichter, der sinnlosen Bewegungen, immer tiefer in mich hinein dringt der schneidende Laut des Mahlstroms. Halb erstickt sehe ich die Rettung, den Dolch, den langen, spitzen Dolch, geschmiedet, um ... mich vom Schmerz zu befreien.“ (*Insel*, S. 33)

Der Moment der Atemnot ist eigentlich das gravierende Trauma innerhalb des Geburtsablaufes, dem auch Freud eine hohe Bedeutung beimaß. Die auftretenden „Erstickungssituationen“²⁴⁷ im späteren Lebensverlauf sind in der Psychoanalyse als „Reproduktionen des Geburtstraumas“²⁴⁸ bekannt geworden. In *Von Insel zu Insel* hat der Autor diesen signifikanten Moment „der Geburt ... in engem Zusammenhang mit dem Motiv des Todes“²⁴⁹ als lebensrettende Trennung der Nabelschnur mit einem geschmiedeten Dolch versinnbildlicht. Ein Vorstellungsgehalt, den der sublimale Collagist Peter Weiss in seinem surrealistischsten Zyklus *Tausend und eine Nacht*, in dem vornehmlich pränatale, intrauterine Formenwelten visualisiert sind, auch in das Bild-Medium getragen hat.

Die plötzlich auftretende Erstickungsgefahr und der Schrecken als „psychische Konversionen“²⁵⁰ ist in *Das Duell* an mehreren Stellen fortgeschritten wieder aufgenommen und als Augenblick der infantilen Angst unmittelbar auf die Geburt bezogen:

„Auch aus dem Kind konnte ein Schreck hervorbrechen, ein Schreck aus dem Urgrund der Existenz. Es konnte anfangen zu schreien, nachts, nicht wie sonst Kinder schreien, sondern als schrie das Leben selbst aus ihm, als sollte es von allen Bestien, die das Leben bedrohen zerrissen werden. Jeder Schrei schnitt sich in Lea ein, sie fühlte wie das Kind den Operationsschock nach der Geburt wiedererlebte, es war sekundenlang tot gewesen und zum Leben zurückgerufen worden.“ (*Duell*, S. 94)

Hier hat Weiss nicht nur sein spezifisch-anatomisches Interesse verdeutlicht und den genannten Augenblick des Schmerzes aus der Dolch-Metaphorik der ganz frühen Arbeit entlassen, sondern damit auch den Geburtsschock in die klinisch-gynäkologische Sphäre verlegt.

3.21 Collagenartige Zusammenführung vor- und nachgeburtlicher Eindrucks Momente. Inkohärenz als literarisches Verfahren

Das imaginär rekonstruierende Ich in *Von Insel zu Insel* scheint im erstmalig auftauchenden *Mahlstrom-Bild* von den brausenden Wellen erfasst. Diese imaginative Wirkung wird durch die Konstruktion der Syntax, dem abrupten Wechsel zwischen Parataxe und Hypotaxe, vor allem aber über die elliptischen Einfügungen, als Abweichungen vom üblichen Satzbau, wie: „Will fliehen, stoße mich überall in den engen Grenzen“ (*Insel*, S. 11) bzw. „Dann wie-

²⁴⁷ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 18

²⁴⁸ ebd.

²⁴⁹ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 18/19

²⁵⁰ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 67

der in anderen Räumen“ (ebd.) unterstützt. Auch hier werden die vorgeburtliche Ursituation und die postnatalen Räumlichkeiten synchronisiert. Die Inkohärenz ist hier das Strukturgebende, surrealistische Merkmal, das in den folgenden Prosastücken immer wieder dunkle, nächtliche Traumräume vor Augen führt, die der infantilen „Angst im dunklen Raume“²⁵¹ entsprechen. Die stakkatohaft gereihten Erinnerungsfetzen überschlagen und brechen sich wie Wellen am schiffbrüchigen Ich.

Es ist ein Wechselbad vor- und nachgeburtlicher Situationen, die anachronistisch nebeneinander gestellt werden und den Schlag zur Aktivierung der Atmung nach der Geburt mit den späteren Eindrücken vermengt²⁵². Das Ich registriert ein „Kreisen von Bewegungen, das mich an die Grenzen des Ertragens treibt.“ (*Insel*, S. 33)

Die Grenzen des Unerträglichen liegen im andauernden Changieren der Wahrnehmungen begründet: „Die feste, zuverlässige Wirklichkeit wird aufgelöst ... Es gibt nur noch einzelne Wahrnehmungen, die die Sprache wiedergibt“²⁵³. Diese Wahrnehmungen umfassen alle Sinne:

„Dann plötzlich in einer Woge von Wohlgerüchen: vor mir Schokolade, Früchte, Rosinen und Mandeln. Ich strecke meine Hände aus, aber alles wird mir genommen, man hält mich zum Narren, ein harter Schlag ist das einzige was ich bekomme. Raus, rein, vom Dunklen ins Helle, vom Hellen ins Dunkle“ (*Insel*, S. 11)

Durch die harten Kontraste, die sich vorwiegend aus den Substantiven ergeben, die in Opposition zu den paraphrasierten Klischees der mütterlich-umsorgenden Hand, ihrer „tröstende(n) Stimme“ sowie den aus den Volksmärchen abgeleiteten „Wohlgerüchen“ stehen, wird die frühkindliche Grundsituation rekonstruiert: Der typische Fall der „Kinderangst“²⁵⁴ Diese rekrutiert sich aus den permanenten Ambivalenzen zwischen dem schmerzlichen „Getrenntsein von der Mutter und der beruhigenden ‚therapeutischen‘ Wirkung der wenn auch nur partiellen oder ‚symbolischen‘ Wiedervereinigung mit ihr“²⁵⁵ mittels Surrogaten, die das Ich in einer explosiven Spannung zwischen Selbstverwirklichung und Zwang halten. Der Wechsel der Richtungen, insbesondere jedoch der Lichtverhältnisse („vom Dunklen ins Helle“ und umgekehrt) spielen unmittelbar auf die Mutterleibssituation an, die dem Kind noch nahe ist. Mit dem Unterschied allerdings, „daß das Kind nunmehr bewußterweise von der Mutter getrennt ist, deren Leib nur durch das dunkle Zimmer ‚symbolisch‘ ersetzt erscheint.“²⁵⁶

Das Ich imaginiert den noch ungeübten Blick aus dem frühkindlichen Stadium, das die Dinge - weil es sie noch nicht fokussieren kann - in eine Schwebe, die Umgebung in eine

²⁵¹ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 101

²⁵² ebd., S. 114: „Die erste Reaktion nach dem Geburtsakt ist der Schrei, der vermutlich als gewaltsame Aufhebung der Atemnot ein Stück Angst mit abführt (entspannt).“

²⁵³ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 20

²⁵⁴ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 32

²⁵⁵ ebd., S. 35

²⁵⁶ ebd., S. 33

grenzenlose Variabilität und „Auflösung“ versetzt, wie es die musikwissenschaftlichen Definition der *Dissonanz* nahe gelegt hat. Die Bewegungsverben „fliegt“, „fliehe“, „stoße“, „hetzten“ unterstreichen diese Auflösungstendenz. Überall stößt das Ich an Grenzen; es sieht sich einer andauernden Fluchtsituation ausgesetzt: „... ist alles still. Ich bin allein. Niemand hindert mich, niemand hält mich zurück.“ (*Insel*, S. 12) Gleichzeitig wird damit ein absoluter Schwebestand, „des wohligen Schwebens in der Ursituation“²⁵⁷ reproduziert, den Weiss mit der Bootsmetapher und dem phantasierten Abgleiten aus der Leiblichkeit des Fahrzeuges gleichsetzt:

„Langsam, langsam beginne ich zu schweben, unter mir kein Grund, über mir ist die Unendlichkeit. Ein Schwindelgefühl ergreift mich, ich muß mich an den Bootsrändern festhalten, damit ich nicht falle, hinauf, hinauf“ (*Insel*, S. 47)

3.22 Ersatzsymbole zur Kompensation der verlorenen Ur-Situation: Reparatur der Schiffbruchfigur durch das Transitorische der Bootsfahrt. Boot-Leiblichkeit und Wasserwelt als imaginierte Rückkehr

Die Wiederherstellung des Urzustandes gelingt indes nicht: Auf der Suche nach der „Erde“ und nach den „Wurzeln“ seiner einstigen Herkunft imaginiert das literarische Ich die von Rank „als symbolischer Ersatz für den Mutterleib“²⁵⁸ genannten, verschiedenen „Arten von Fahrzeugen, Schiff ...“²⁵⁹, mit denen nicht nur eine bauchähnliche Leiblichkeit phantasiert wird, sondern auch eine daran gekoppelte prospektive Tendenz:

„Alle Zimmer haben kleine Häuser und Höhlen, in denen ich wohnen kann; stelle ich sie auf den Kopf, werden sie zu Booten, Luftschiffen. Ich fahre und fliege davon.“ (*Insel*, S. 11)

Auch hier entspricht der imaginierte Schwebestand „der Rückkehrtendenz in die intrauterine Situation“²⁶⁰, wie sie im erwähnten Abgleiten von den Bootsrändern und der paradoxen Vorstellung hinaufzufallen, vom Autor umgesetzt worden ist. Die Überkopfsituation aber hat die psychoanalytische Untersuchung über das Geburtstrauma, vor allem hinsichtlich der infantilen Phantasieausprägung, als unbewusste Wiederherstellungsbestrebungen der perinatalen Umgebung bzw. der schmerzhaft-ambivalenten Koppelung an den Geburtsverlauf gedeutet²⁶¹. Diese Imaginationsfigur des Bootskörpers als intrauterine Leiblichkeit „im Sinne der wunscherfüllenden Rückkehr in den Mutterleib“²⁶² wird am Ende in *Von Insel zu Insel* aufgenommen und intensiviert.

Das kindliche Phantasieobjekt des Bootes führt zum Ich inmitten der metaphorischen Inselwelt und damit zum Eingangsbild zurück. In einer an den romantischen Topos der

²⁵⁷ ebd., S. 93

²⁵⁸ ebd., S. 95

²⁵⁹ ebd.

²⁶⁰ ebd., S. 92

²⁶¹ ebd., S. 90 f

²⁶² ebd., S. 96; Rank erwähnt in diesem Zusammenhang den Peer-Gynt-Stoff und deutet die Fahrt mit der toten Mutter, sowie die anschließende Weltreise des Helden in diese Richtung.

Kahnfahrt auf seichten Wogen angelegten Gestimmtheit²⁶³ gleitet das Ich mit seinem Boot durch die Inselwelt der Schären. Der langsame, gleichmäßige Ruderschlag, die vernehmbaren feinsinnigen Geräusche der Gischt und die Stille, die über der Inselwelt liegt, führen zu einer Erinnerung an eine Ur-Existenz und korrelieren mit dem Wunschtraum, seinem Rückphantasieren in den Mutterleib:

„Ich gleite über den schwarzen See, gleite vorbei an den schwarzen Inseln. Glucksend schlägt das Kielwasser gegen den Bootsheck, sanft wie die leichten Liebkosungen einer mütterlichen Hand. Die ganze Wasser- und Inselwelt scheint tief in einem großen Becken zu liegen. Kein Laut dringt von außen herein. Jeder Laut drinnen bildet ein Echo wie gegen einen mächtigen Resonanzboden, bewege ich meine Ruder, hört man es bis ans Ende dieser gerundeten Welt.“ (*Insel*, S. 46)

Nicht nur das Boot repräsentiert eine deutliche Reminiszenz an das Vorgeburtliche, sondern die maritime Umgebung selbst wird zur Projektionsfläche, „die den Regressionswunsch, die In-sich-Gekehrtheit und die unaufhörliche Suche nach der Mutter“²⁶⁴ verkörpert. Die am Bootsrand ankommenden Wellen assoziiert das Ich mit den einstigen „Liebkosungen der mütterlichen Hand“, also dem Streichen mit der Hand über ihren eigenen Bauch.

Die Schärenlandschaft wird als „Becken“ und „Resonanzboden“ charakterisiert, in der einzig das Ich sich bewegt und die Geräusche als „Echo“ realisiert, wie einst in der umschlossenen mütterlichen²⁶⁵ Leiblichkeit, der „gerundeten Welt“ während der Gravidität.

Das Bild idealisiert den mehrfach ersehnten Schwebezustand und ähnelt einem halluzinativen Dahindämmern, wie es die Lichte vokationen des *Introitus* geradezu gefordert haben, um zur benachbarten Insel aufzubrechen. Eine hermetische Ruhe umgibt das Ich: Über die Leiblichkeit des Bootes schließt sich glockenähnlich die Wasserwelt als schützende Hemisphäre, die ein Vakuum für das Ich bildet und die „chaotische Welt, in die der Mensch durch Geburt versetzt wird“²⁶⁶ außen vor lässt. Peter Weiss konstruiert im Dahinrudern einen Idealzustand für das Ich, der den Schiffbruch (Geburtstrauma) vergessen macht, eine Art *Absence*, in der die „lustvolle Ursituation“²⁶⁷ hergestellt ist.

Die Farbe „schwarz“ symbolisiert das Halluzinogene, aber auch die Todesnähe dieser transzendenten Imaginationsfigur der Kahnfahrt²⁶⁸. Im Schlussbild der Prosa kehrt diese

²⁶³ Vgl. Bernhard Blume: *Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers*, a.a.O., S. 23

²⁶⁴ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 222

²⁶⁵ Vgl. Asa Eldh: *The Mother in the Work and Life of Peter Weiss*; a.a.O., S. 57; In Bezug auf dieses Vorstellungsbild kommt die Autorin zu einer ähnlichen Interpretation: „Again the narrator resorts to the imagery of the gentle hand, but now he uses it in a smile to describe the gentle beating of the waves against the boat and not as a metaphor for a mother figure. Interestingly the adjective motherly but not in connection with motherhood. It is typical that the stillness is likened to the interior of the pelvis by which is meant a woman's womb. The narrator has a yearning to return to his mother's womb where he could be protected from all evil. Earlier in *Fran ö till ö*, he states: „It took me a whole life to recover from my birth.“

²⁶⁶ Vgl. Annie Bourguignon: *Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa*, a.a.O., S. 20

²⁶⁷ Vgl. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*, a.a.O., S. 66

²⁶⁸ Vgl. Paul Köster: *Wächters ‚Lebensschiff‘ und Richters ‚Überfahrt am Schreckenstein‘*, a.a.O., S. 244

Farbsymbolik wieder. Die Substantive „Echo“, „Laut“, „Resonanzboden“ unterstützen den tranceartigen Zustand, der insbesondere durch die Adjektive „glucksend“, „sanft“, „leicht“, „tief“ und „gerundeten“ in eine eindeutige Richtung weist und die metaphorische Trias Boot-Mutterleib-Wasserwelt errichtet.

3.23 Rückkehr der Wiederherstellungsphantasien in der *Ästhetik des Widerstands*. Weiss' Poetologisch-ideologische Schlüsselfigur

In der Schiffsreise Lotte Bischoffs im von Peter Weiss eingesetzten, beengten²⁶⁹ Hohlraum des Wasserpontons wird diese frühe Imaginationsfigur und der Wiederherstellungswunsch der mütterlichen Urgeborgenheit durch den Wunsch, sich ins Meer zu stürzen²⁷⁰, revitalisiert:

„In dem Behälter am Bug, auf dessen Boden das Wasser schwappte, würde sie, während der Fahrt durch den Kieler Kanal, die Nacht über, vielleicht noch einen Teil des kommenden Tages, bleiben müssen.“ (ÄdW, III, S. 76)

Die Analogie des Tanks zur „Ursituation“²⁷¹ wird durch den scheinbar beiläufigen Hinweis auf das „schwappende Wasser“ (in Anlehnung an das „Glucksend(e) ... Kielwasser“ des *Inseltextes*) unterstützt²⁷². Auch die dort bezeichnete metaphorische Topographie der Schärenlandschaft als ein „Becken“ greift der Autor in der Ankunft des Schiffes vor Bremen wieder auf: „Die Ferm hatte in einem Becken des Werftgebietes bei Gröpelingen, nördlich von Bremen, angelegt“. (ÄdW, III, S. 88)

Peter Weiss hat in der Bootsmetapher, der konnotierten Umgebung seiner frühen Prosaarbeit und der Phantasie des rudernden Ich eine Frage eingekreist, die in der *Ästhetik des Widerstands* nicht nur als halluzinative ‚Bild-Raum-Erfahrung‘ in der Überfahrt²⁷³ Lotte Bischoffs auftaucht, sondern an anderen, prominenten Stellen des Romans das gesamte Er-

²⁶⁹ Vgl. ÄdW, III, S. 88: „Die letzte Phase an Bord. Die Stunde des Abschieds. Fast einen Monat hatte sie in dieser Kajüte verbracht. Noch einmal nahm sie den kleinen Raum in sich auf. Jede Fuge zwischen den Bordplanken, jeder Niete in den Wänden, jeder Schraube in den Messingbeschlägen versicherte sie sich.“

²⁷⁰ Vgl. ÄdW., III, S. 75: „Sie stürzte sich ins Meer.“; Vgl. zum „Hineinstürzen ins Wasser“ als Rückkehrtenz : Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 93

²⁷¹ Otto Rank: das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 38

²⁷² In der Sekundärliteratur ist die Schiffspassage widersprüchlich interpretiert. Lediglich der psychoanalytisch fundierte Beitrag von Birgit Feusthuber stellt den Wiederherstellungswunsch und die Bedeutung des Wassers in seiner literarischen Relevanz für diese Passage heraus: (dies.): Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.) Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a.a.O., S. 102: „Wasser ist in diesem Kontext Metapher für die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit ... dem Wiedererlangen einer verlorenen Symbiose. Bei der Überfahrt nach Deutschland fällt Lotte Bischoff in halluzinatorische Zustände, in denen sich ihre psychische Belastung in den bildhaften Polen von der ‚Welt der Wüste‘ und dem Verlangen nach Wasser, ‚ihrem Element‘ als der Fata Morgana des Meers“ verdichtet ... Da die Bilder von ‚Meer‘ und ‚Wasser ... Ursprungs- und Todesphantasien zugleich verbinden, erhält diese Passage einen ambivalenten Sinn; mit dem Wunsch, sich ‚ins Meer zu stürzen‘, wird das Bedürfnis nach Rückkehr in ein embryonales Stadium angedeutet, in dem Lotte Bischoff vom ‚Fruchtwasser‘ (Meer) geschützt, dem Auftrag entliehen kann.“ Peter Weiss' frühe Texte rechtfertigen diese Interpretation

²⁷³ Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt, a.a.O., S. 85; Für die Schiffspassage Bischoffs gilt in besonderer Weise die poetische Figur der Schifffahrt, „... die sich in unerforschtes Gebiet der Innerlichkeit des Sinn-Findens hinauswagt.“

zählprojekt überschattet und dann auftaucht, wenn die Grenzen des Unerklärlichen und des allgemein Fassbaren erreicht sind²⁷⁴.

In der autobiographischen Erzählung *Abschied von den Eltern*, in der das weibliche Geschlecht als Furcht- und Lustorgan²⁷⁵ mystifiziert ist und in einer heterogenen Collage als „Medusenmaske“ (*Duell*, S. 121) mit weit aufklaffendem Schoß das vielfältig variierte Thema seiner frühen Prosa in ein Bild transponiert ist, wird das Zurück-in-den-Schoß-Wollen als eine, in der Graviditätsperiode angelegte „Wiedergeburtsidee“²⁷⁶, manifestiert:

„Und diese Möglichkeit muß schon damals vorhanden gewesen sein, denn wäre sie nicht dagewesen, so hätte ich mich damals aus dem Fenster gestürzt, Max erzählte mir einmal, wie er im Weltkrieg, und im Bürgerkrieg in Spanien, Sterbende nach ihrer Mutter hat schreien hören. Da lagen diese fertigen Männer, vielleicht für eine Überzeugung gefallen, und das letzte wonach sie schrien, das war der Schlund aus dem sie einmal gekrochen waren. Mann kann nicht leben, wenn man diesen Schlund nicht liebt. O Leben, o große Fotze des Lebens. Im Augenblick des Todes schreien wir nach dir.“ (*Abschied*, S. 132)

Der Tod als Wiedergeburt und die imaginierte „Identifizierung des Todeszustandes mit der Rückführung in den Mutterleib“²⁷⁷ hat der junge Weiss im surrealen, allegorischen Schlussbild in *Von Insel zu Insel* als die Rückkehr in eine dunkle „Grotte“ in einem „subjektivelegischen Ton“²⁷⁸ geschildert, der das Ziel aller Wege des literarischen Ich markiert: Der „Tod als Rückkehr zum Mutterschoß“²⁷⁹, wie es Bourguignon enträtselt hat:

„Das große Labyrinth nimmt dich auf, die unendlich nächtliche Grotte, durchflutet von ihren schwarzen Wasserläufen: dort ertönt ein Perlen und Klingen von Wassertropfen und Sandkörnern durch tausendfach verzweigte Gänge. Keine deiner Fackeln kann das große unterirdische Reich erhellen, nur Steinwände glimmen auf, hohe Steinpfeiler, geformt und geschliffen von Jahrtausenden, erheben sich vor deinen Augen, seltsame Kristalle schimmern dir entgegen und immer weiter und weiter locken dich die murmelnden Quellwasser in die Tiefe. Rufst du um Hilfe, hörst du nur das tausendfältige Echo deiner eigenen Stimme. Sprachlos gehst du, bis alle deine Fackeln erloschen sind, bis du hilflos tastend dem Abgrund folgst und hinabstürzt und zu Stein wirst unter Steinen.“ (*Insel*, S. 52)

Das stark assoziative Prosastück soll nicht im Einzelnen analysiert werden. Es korrespondiert auf vielfältige Weise mit dem Auftakt der Prosa und mit der Imaginationsfigur der Kahnfahrt inmitten der Inselwelt. Das expeditiv Projekt, auf die andere Seite hinüberzrudern, das insbesondere durch die Lichte vokationen seine sehnsüchtig-halluzinative Qualität erhält und mit der gleitenden Fahrt ein tranceähnliches Interimsstadium erreicht, voll-

²⁷⁴ Vgl. ÄdW, III, S. 3; in einem Gespräch mit Karin Boye versucht der Protagonist eine Erklärung für die Leiden der Mutter zu finden: „Sie mußte zu der Einsicht gekommen sein, daß es für sie kein Weiterkommen mehr gab, und was mit ihr geschehen war, hatte sich ein halbes Jahrhundert lang angebahnt, denn schon die Geburt hatte sie hineingestoßen in eine deformierte Welt ...“

²⁷⁵ Vgl. das Kapitel *Die sexuelle Befriedigung* in: Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 49-62

²⁷⁶ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 46

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 21

²⁷⁹ ebd., S. 19

endet sich in der deutlichen Todesvorstellung des Ich. Dort tauchen das Sturzmotiv und auch der Stein, der als Homologie am Anfang des Textes steht, wieder auf.

Weiss führt hier ein *Resümee* der einunddreißig Prosabilder vor: Die zahlreichen Anpassungsbemühungen des Ich, den Verlust der Ur-Situation, den Weiss als Schiffbruch und Strandung an das Meer des Lebens inszeniert hat, zu sublimieren und *a priori* zum Scheitern verurteilt sind, münden im Tod als die ultimative Rückkehr „an den Ort, wo es noch keinerlei Störungen von außen gab“²⁸⁰ - wie Rank den Tod als vollendete Rückkehr ergründet hat:

„Aber nicht bloß die Todesvorstellung des Menschen hat diesen libidinösen Hintergrund, sondern auch gegen die bewußterweise als real erkannte Vernichtung im Tode spielt der Mensch unbewußt den Trumpf der pränatalen Existenz aus, welche den einzig wirklich erfahrenen Zustand jenseits des bewußten Lebens repräsentiert.“²⁸¹.

Der Epilog von Weiss' letztem Romans, Heilmanns verfasste Zeilen aus dem Gefängnis von Plötzensee, führt genau diese irrationalen Mutmaßungen, denen Peter Weiss in allen seinen Ausdrucksformen Geltung verschafft hat, als *Canto* emphatisch zusammen. Der durch das einleitende „Vielleicht“ bekundete Zweifel versöhnt in seinem Schlusswerk die geradezu obsessive Imaginationsfigur, von der seine frühen Texte gespeist sind und die sich Weiss in seinem Interesse für den literarischen Schmerz und den Schrecken nicht hat abringen lassen: Die surrealistisch geprägte Literarisierung einer Ur-Verletzung *qua* Geburt. In der Todesvorstellung Heilmanns wird der „Trumpf der pränatalen Existenz“²⁸² zum letzt-möglichen Trost:

„Vielleicht stimmt es, dass viele Vorgänge in unseren Träumen, diese Anklänge an pränatale Bewegungen, vom Trieb herrühren, zurückzukehren in den Mutterleib, als Embryo konnten wir uns noch nichts vorstellen von der Wirklichkeit, in die wir gelangen würden ... „ (ÄdW, III, S. 205)

Der Schiffbruch und das Geburtstrauma sind zwei tiefsinnige poetologisch-ideologische Schlüsselfiguren in Weiss' Prosa. Von den ersten Prosaminiaturen *Von Insel zu Insel* bis zur *Ästhetik des Widerstands*.

²⁸⁰ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 44

²⁸¹ ebd.

²⁸² ebd.

4

„... Bücher ..., die man wie offene Türen läßt, für die man keinen Schlüssel suchen muß.“ André Breton

4 *Das Duell*: Nautische Emblematik und Surrealistisch-Psychoanalytisches Modell

4.1 Einordnung des Textes: Synthese aus Psychoanalyse und Surrealismus

Beim Schiffbruch als Imaginationsfigur kann Peter Weiss auf die Phantasien und Katastrophenängste seiner Ich-Figuren und auf die halluzinatorischen Wahrnehmungsergebnisse der frühen Prosastücke zurückgreifen, die als „parabolisierende Erzählungen“¹ zu verstehen sind. So auf die 20 Jahre nach ihrem Entstehen veröffentlichten Erzählung *Das Duell*. Der Prosaband ist geprägt von der existentiellen Bedrohung, der Fremdheit² und Heimatlosigkeit, der sich das isolierte und beschädigte Ich gegenüber sieht und steht somit im Bann von Peter Weiss' eigener Problematik³, wie sie im Vorwort der Ausgabe beschrieben ist: „*Duellen* ... ist ein Resultat der Isoliertheit, von der meine Tätigkeit während der Emigrationsjahre geprägt war.“ *Das Duell*, so der deutsche Titel, markiert den Abschluss der frühen Periode Weiss', bevor er die beiden autobiographischen Texte *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* verfasst. Wie *Von Insel zu Insel*, *Der Fremde* und *Die Besiegten*, so ist auch *Das Duell* zunächst in schwedischer Sprache geschrieben und erst für die Veröffentlichung hierzulande vom Autor ins Deutsche übertragen worden.

Der Titel *Das Duell* deutet bereits auf eine Polarität und Konfliktslage hin, die im Text vielseitig entwickelt wird. In Weiss' *Oeuvre* ist dieser Prosaband am stärksten von der Psychoanalyse geprägt und bildet ein motivliches *Reservoir*, auf das der Autor in den psychoanalytisch gefärbten Sequenzen in *Abschied von den Eltern* und vor allem im Schlussroman zurück-

¹ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992, S. 18

² Vgl. Rainer Gerlach: Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss. In: (ders.): Peter Weiss, Frankfurt/M., 1984, S. 147: "Ein Lebensgefühl der Einsamkeit, Entfremdung und Orientierungslosigkeit wird immer wieder thematisiert, literarisch gestaltet und zunehmend artifiziell durchformt."

³ Karl Heinz Bohrer hat bereits früh die Synchronisierung zwischen der offenkundig biographisch begründeten Affinität zu bestimmten Motiven bei Weiss und ihrer künstlerischen Umsetzung bzw. Verwendung in den surrealistisch geprägten, frühen Erzählungen in die Diskussion eingebracht; Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement, a.a.O., S. 71

greift. Weiss' psychoanalytische Kompetenz und sein literarästhetischer Umgang mit Elementen der Psychologie, aus denen er viele seiner poetischen Imaginationsfiguren gestaltet, ist von der Literaturwissenschaft bislang nicht erfasst worden⁴. Der frühe Weiss erarbeitet sich Vorstellungsgehalte, die auf der Suche nach den Wesenszügen des Menschlichen sind, die Kammler zurecht als „latente Anthropologie“⁵ bezeichnet hat, in der das „Gemeingut aller Menschen“⁶ angesprochen wird. Peter Weiss' Weg von privater zu politischer Problematik zu erfassen, billigt den frühen Texten dieses außergewöhnlich begabten Künstlers bestenfalls ein experimentelles Niveau zu.

In *Das Duell* arbeitet Weiss bereits an ernsthaften Sprach-Bildern und nicht an privaten Wortschöpfungen. Kritische Selbstkommentare von Weiss zu dieser Phase, die oft die Nähe zu einer privaten Bildermythologie herstellen⁷, sollten zurückhaltend bewertet und mit Blick auf die erzählerische Kompetenz, die arrivierten Anschauungskategorien der *Ästhetik des Widerstands*, grundsätzlich überdacht werden.

Die berechtigte Annahme, dass der Autor dort in auffälliger Weise über „die alten Bilder von Zerstörung, Hass, Gefahr und Katastrophe“⁸ verfügt, sollte zumindest soweit stützig machen, dass es sich dabei nicht um esoterische, zwanghafte Ideen des jungen Emigranten Peter Weiss handelt, sondern um den früh „ästhetisch begriffenen Schrecken“⁹, dem er verpflichtet bleibt und der einem beachtenswerten Reifungsprozess unterliegt und zur literarischen Vervollkommenheit der Sprach-Bilder führt. Die frühen Texte repräsentieren insofern einen Standard, der die Sprache in ihren extremsten Artikulationsmöglichkeiten anwendet: Dieser Ehrgeiz zeichnet den frühen, wie den späten Weiss gleichermaßen aus.

Das Bild vom Menschen, das sich der junge Autor in den schwedischen Arbeiten macht, ist auf der Suche nach Vollständigkeit, greift auf den schmerzvollen Bereich des Lebensbeginns, auf „die Frühzeit einer jeden individuellen Entwicklung, auf die Kindheit“¹⁰ zurück und treibt die Untersuchungs-sonde in noch tiefere Sphären: In ein geahntes Vorbewusstsein, einen Ur-Zustand. Die Geburt ist ein poetologischer Schauplatz, dem die Faszination des jungen Weiss gilt und mit der er seine spätere autobiographische Erzählung *Abschied von den Eltern* aus dem traditionellen Genre und den konventionellen Erzählgegenständen der klassischen Kindheitserinnerung befreit. Dort ist die natürliche Geburt geleugnet, um damit

⁴ Vgl. Jean Starobinski: Psychoanalyse und Literatur, Frankfurt/M., 1990, S. 100/101: " ... daß das mythologische Element der Psychologie nicht nur in ihrem Vokabular und ihrer Terminologie enthalten ist, sondern in ihrer Syntax und ihrer Rhetorik selbst. Nicht nur die Wörter sind metaphorischen Gehalts, sondern die psychoanalytische Abhandlung ist es insgesamt, in ihrer Struktur selbst."

⁵ Vgl. Clemens Kammler: Menschen-Bilder. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a.a.O., S. 26

⁶ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 20

⁷ Vgl. Peter Weiss: Rede in englischer Sprache. In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1970, S. 9

⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Katastrophenphantasie oder Aufklärung. Zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 88

⁹ ebd.

¹⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das Absolute Präsens, a.a.O., S. 75

überhaupt auf sie aufmerksam zu machen¹¹. Das vielschichtig und kompetent, niemals oberflächlich argumentierende ‚Romanpersonal‘ in der *Ästhetik des Widerstands* verfügt in auffälliger Weise über anthropologische oder psychologische Kenntnisse und formuliert die tiefergehende Sinnfragen des Lebens¹². Sie entstammen einem lebenslangen Prozess seines Autors und dessen grundsätzlichen Einblicken ins Menschliche, die das Frühwerk, insbesondere den Text *Das Duell* auszeichnet. Weiss errichtet in einer verflüchtigenden, zwischen vielen imaginierten Schauplätzen - meist Traumbezirken - wechselnden Prosaform multispektrale Muster und utopische Wahrnehmungen, die eindeutig psychoanalytischer Provenienz sind: Angstzustände, mangelnde Lebensbewältigung, Störungen der Sexualität, regressive Wiederherstellungsphantasien, auftauchende Elterninstanzen, Projektionen, komplizierte Schwangerschaften und frühe Störungen der Kindheit sind die vielfältigen Themenbereiche, die in der Prosa ästhetisch verarbeitet sind. Die Romanfiguren in der *Ästhetik des Widerstands* sind anteilig mit diesen elementaren Zügen¹³ ausgestattet oder als Gegenentwürfe zum Frühwerk gezeichnet. Ihnen ist ein selbstbewusstes Handeln ermöglicht oder sie profitieren von einer stabilen Kindheit, wie es vornehmlich für den Protagonisten¹⁴ gilt.

Die zwischen Mitte der 40er und Anfang der 50er Jahre geschriebenen Texte stehen auffällig unter dem Einfluss der Psychoanalyse¹⁵, mit der sich Weiss eingehend beschäftigt, und dem Surrealismus¹⁶, zu dem er einen intuitiven Zugang findet. Peter Weiss bildet daraus eine experimentelle Synthese, die seiner eigenen Sprachproblematik und der Suche nach Ausdrucksformen¹⁷, sowie seiner seismographischen Wahrnehmungsschärfe entspricht.

¹¹ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 14: "Am Rand eines Teichs hatte meine Mutter mich gefunden, zwischen Schilf und Störchen."

¹² Vgl. ÄdW., III, S. 131: "Vielleicht, sagte ich zu Hodann, sei Boye meiner Mutter am nächsten gekommen, als sie einmal erklärt hatte, daß man der Wirklichkeit nur noch gewachsen sei, wenn man nichts mehr erhoffe, denn mit Hoffnung lasse sich dieses Leben nicht mehr ertragen. Weder Boye noch meiner Mutter, sagte Hodann, sei es gelungen, jenes Einverständnis zu finden, mit dem Dasein erst Wirklichkeit abgewonnen werden könnte. Andererseits sei die Diagnose, die mein Vater gestellt habe, nur im Hinblick auf größere Zusammenhänge richtig gewesen, vor den Grenzbereichen der Seele sei sie stehengeblieben."

¹³ Vgl. ÄdW., II, S. 17: "Während einiger Wochen bemühte er (Géricault; Anm. MW) sich darum, nicht die Gegenstände selbst wiederzugeben, sondern die Emotionen, die Traumvorstellungen, die beim Abtasten der Objekte entstanden. Er kniete auf dem Boden, über dem Zeichenpapier, hinter verriegelter Tür ... ein paar Tage lang aß und trank er nicht, kroch umher auf den Bohlen, umgeben von Halluzinationen, es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war, ein gewaltiges Verlangen nach ihrer Nähe überkam ihn ..."

¹⁴ Vgl. ÄdW., I, S. 95

¹⁵ Vgl. Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk. 1938-1980. Hrsg. v. Beat Mazenauer, Leipzig, 1992, S. 159/160: "Ich hatte also noch Lebenswillen. Und eben in diesen Tagen geschah das Sonderbare: Ich lernte den besten ... Psychoanalytiker kennen, der in Schweden lebt (Iwan Bratt) ... So ergab es sich, daß ich von da an jeden Morgen eine Stunde bei ihm war. Er war Arzt, ich der Patient - er leistete eine große Arbeit für mich...unendliches neues Land breitete sich vor mir aus, furchtbare Hemmungen kamen, Enttäuschungen kamen, neues Glück kam, ganz ungekannte Möglichkeiten stiegen in mir auf, neben den dunkelsten, grausigsten Erkenntnissen."

¹⁶ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 355: " ... diese Entdeckungen, Aufdeckungen, Eröffnungen der inneren Welt, dieser Strom von Assoziationen, dieser Reichtum von neuen Aspekten, Perspektiven, Hinweisen, Ausdeutungen, von Launen und Gebärden, diese überraschenden freigelegten Kräfte ... "

¹⁷ Vgl. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos: Der Kampf um meine Existenz als Maler, In: Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen Filme, Bochum o.J., S. 41: "Wahrscheinlich änderte ich deswegen auch die Formen so oft und suchte immer wieder nach neuen Möglichkeiten, es visuell auszudrücken, im Film, zum Schluß in der Collage, mit der man die zersplitterte Welt sehr eindringlich darstellen kann. Das waren natürlich psychologische Probleme, und die Erfahrungen mit der Psychoanalyse haben da ... stark mit hinein-

Beide Strömungen kommen aber auch seinem non-konformistischen, künstlerischen Bemühen und dem vielseitig orientierten Interessen entgegen. In fremde Lebensbereiche und Phänomene einzublicken, führt den Exilanten zu einem gesellschaftspolitischen Selbstverständnis, das sich weit vor seinem direkten Engagement zu entwickeln beginnt.

4.2 Wahrnehmungserweiterung durch die permanente Wassernähe. Das Meer als optisches Zerrbild und als dichterischer Mehrwert

Gemeinsam an Weiss' früheren Arbeiten ist die vertretene geographische Nähe zum Wasser, zum Meer, die durch die schwedische Landschaft¹⁸ (Ostsee, Schären, Fjorde, vor gelagerte Inseln, Häfen, Flüsse) gegeben ist und als ästhetische Apparition eingesetzt wird.

In den Texten bietet sie vor allem eine prädestinierte, topische Umgebung, in der Surrealismus und Psychoanalyse als zwei gleichwertige innovative Richtungen zu einem komplexen Amalgam verschmelzen und die ‚Handlungen‘, sofern von ihnen überhaupt zu sprechen ist, bestimmen. Die fluide Konsistenz des Wassers, seine ständig wechselnde Erscheinung überträgt sich auf die Wahrnehmung der Figuren und koinzidiert mit den flüchtigen Gedankenströmen, changierenden, bildhaften Sequenzen, die Peter Weiss immer wieder als simulierten Effekt der *Laterna Magica*, als panoptische Visionen der flackernden Bildrotunden fiktionalisiert, die landschaftliche und architektonische *Tableaus*¹⁹ als Allschau vereinen:

„Während zuweilen Bewegungen von einem entfernt lebenden Körper ihn erreichten, rotierte sein Theater mit unaufhörlichen Bildern, er erkannte die Phasen und Verwandlungen der Bilder ... Räume, Menschen, Landschaften, Tiere, Städte, Flüsse, zogen in unendlicher Folge vorbei, und obwohl er alldem früher begegnet war, war es, als sähe er es jetzt zum ersten Mal, unterm Wasser liegend, war ihm die Fähigkeit zum Sehen gegeben worden“ (*Duell*, S. 85)

In diesem Modus des Sehens verschwimmen die Wahrnehmungsgegenstände collagenartig miteinander, die konventionellen Horizonte und Perspektiven werden aufgelöst und erweitert, um „Himmel und Wasser miteinander zu einer Linie zu verschmelzen“²⁰, wie es die technische Errungenschaft des Panoramas flächendeckend gestiftet hat²¹. Weiss imaginiert diese spielerisch-technische, ihm noch vertraute und nachhaltig prägende Bildraumerfahrung, um sie als surrealistische Wortcollage zu verwenden. Das Panorama bietet ein weites „Feld von Möglichkeiten und Sonderformen der Veranschaulichung“²² und eröffnet dem

gespielt, weil die Psychoanalyse mir all diese Prozesse zum ersten Mal bewußt gemacht hat ... was ich überhaupt in diesen Jahren erlebt hatte.“

¹⁸ Vgl. Helmut Müssener: ‚Ich leben eben da‘. Peter Weiss im schwedischen Exil. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., 1991, S. 40

¹⁹ Vgl. Detlev Hoffmann/Almut Junker: *Laterna Magica*. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt, Berlin, 1982, S. 27 f

²⁰ Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama*. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/M., 1980, S. 9

²¹ ebd., S. 10: „... mit der Ausrichtung des Sehens auf die Zentralperspektive...wird der Raum als neue Dimension gewonnen. Das Beziehungsgeflecht der Dinge untereinander verändert sich grundlegend. Und damit ändert sich auch das Weltbild radikal.“

²² Vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: *Sehsucht*. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M., 1993, S. 22

Zuschauer gleichzeitige und mehrdimensionale Ansichten „einzelner sehenswerter Aspekte“²³ *unisono* mit großen landschaftlichen Reliefs.

Diese Sehgewohnheit überträgt Weiss auf den Prosatext. Das Element des Wassers, so suggeriert es die Episode, ermöglicht, wie eine übergestülpte, optische Linse, eine Neubetrachtung bekannter Vorstellungsinhalte und fördert ein erweitertes Sehen. Die so chiffrierte „Fähigkeit zum Sehen“ spricht das erweiterte dichterische Potential aus, das sich aus Psychoanalyse und Surrealismus ergibt, die das Gewöhnliche, von früher her Bekannte, in ein verändertes Licht stellen, als ob es überhaupt „zum ersten Mal“ gesehen wird.

Damit ist die eminente Bedeutung des Wassers für die Textintention benannt, durch das die Wahrnehmungsgegenstände wie durch ein konvexes Medium als „Teil und Ausdruck dieses Umwandlungsprozesses des menschlichen Blicks“²⁴ hindurchmüssen und so erst ihre eigentliche, vollständige Konnotation bekommen.

Das Wasser ist aus seiner konventionellen Metaphorik als „ein dichterisches Bild“²⁵, als assoziativer „Hintergrund oder Rahmen eines Geschehens“²⁶ entlassen und gleichzeitig in seiner traditionellen, archetypischen Verwendung als Gleichnis oder Sinnbild des Lebens verstärkt, indem ein entscheidender Mehrwert hinzukommt. Dieser ist geprägt durch den surrealistischen Gehalt und die psychoanalytische Richtung. Das heißt, die dichterischen Bilder, vor allem die nautischen Embleme, müssen neu gelesen werden, indem die ‚vertraute‘ „Bildersprache“²⁷, die an das Wasser gekoppelt ist, in seiner metaphorischen Möglichkeit aufgestockt wird und auf alle weiteren Vorstellungen, die durch den Text repräsentiert werden, abfärbt, wie es die Reminiszenz an das Panorama und die damit einhergehende, innovative Sehweise impliziert. Sind die nautischen Gegenstände metaphorisch also bereits besetzt, so werden ihnen „ungeahnte Aussichten und ganz neue Möglichkeiten der Erkenntnis“²⁸ induziert. Auf das Panorama und der dort erzeugten „ganz neuen Methode der Verwandlungsbilder“²⁹ wird im Zuge des Schiffbruchs noch einmal zu sprechen sein.

Für die Erzählung *Das Duell* verkörpert das Meer geradezu die ideale Landschaft, eine parabolische Metaphorik zu entwickeln³⁰, in dessen Einfluss die agierenden Figuren stehen. Der Begriff der ‚Landschaft‘ darf nicht im wörtlichen Sinn verstanden werden, sondern ist in *Das Duell* eher als ein literarästhetisch organisiertes Phantasma aufzufassen. Die Landschaft wird, der Pariser Passage ähnlich, „zum Gegenstand, wie zum Verfahren des Textes:

²³ Vgl. Franz Patzer/Gerda Barth: Illusion und optische Täuschung. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 1986, S. 25

²⁴ Vgl. Stephan Oettermann: Das Panorama, a.a.O., S. 13

²⁵ Vgl. Bernhard Blume: Lebendiger Quell und Flut des Todes, a.a.O., S. 18

²⁶ ebd.

²⁷ ebd., S. 20

²⁸ Vgl. Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums a.a.O., S. 13

²⁹ Franz Patzer/Gerda Barth (Hrsg.): Illusion und optische Täuschung, a.a.O., S. 18

³⁰ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa. a.a.O., S. 18: "Merkwürdig und in Weiss' Werk einmalig ist der Symbolwert, der Naturelementen zukommt ... Meer, Strand, Himmel, Wolken..."

Inhalt und Form stehen damit in deutlicher Entsprechung.³¹ Für die Prosa heißt das, dass die Reflexionen und Handlungen an einer maritimen Landschaft zwar überwiegend festgemacht sind, um damit eine erzählerische Umgebung zu etablieren³², diese aber fungiert im Sinne des Panoramas als eine optische Illusion und ist vielmehr als imaginäre Umgebung einer Art „Lichtbildvorstellung“³³ aufzufassen. Über das landschaftliche Element wird als Projektionsfläche³⁴, als Mittel der Verschleierung verfügt, um daran die Träume und Phantasien der Figuren abzulichten: „Das Meergedröhn verebbte, und die Zeltwände versteinerten sich. Mit neuen Augen, neuen Brüsten ging Janna durch Schneewirbel zu dem Zimmer“. (*Duell*, S. 40)

Das Meer bietet sich in seiner Ubiquität an, Kontraste und Antagonismen neu zusammenzustellen und weiterzuentwickeln, so dass „zwischen den Traumbildern und dem latenten Wunsch“³⁵ nicht mehr zu unterscheiden ist. Mit dem Einsetzen der Gezeiten passiert gleichzeitig ein Verwandlungsprozess, der sich auf die psychoanalytisch konnotierten Augen und die primären Geschlechtsorgane der weiblichen Hauptfigur auswirkt. Die Metamorphose betrifft auch die Umgebung, wie es „das ganze Meer der Passage de l'Opéra“³⁶ für die Schaufenstereinlage des Spazierstockhändlers im *Le Paysan de Paris* bewirkt, die durch ein imaginiertes „Rauschen der Muscheln“³⁷ ausgelöst wird.

Das Surreale in Weiss' Textausschnitt liegt vor allem in der stofflichen Veränderung begründet, der Versteinierung von Zeltwänden und dem unerklärlichen „Schneewirbel“, der sich zwischen Exterieur und Interieur drängt und „einen transitorischen Charakter“³⁸ nahe legt, in dem sich die Traumvorstellungen und Wunschphantasien mit einer psychoanalytischen Bildlichkeit vermengen.

4.3 Die maritime Umgebung als Ich-Gefährdung. Das Unbewusste des Surrealismus' und Weiss' Tiefenbewusstsein für den Schmerz und den Schrecken

Die nautischen Embleme, die sich nicht zuletzt der Surrealismus zu Eigen gemacht hat³⁹, halten die Erzählung *Das Duell* als metaphorisches Zeichensystem zusammen: Das Unbe-

³¹ Vgl. Hans T. Siepe: Das Paris der Surrealisten - Die Passagen, Aragon und Walter Benjamin. In: (ders.) (Hrsg.): Surrealismus. Fünf Erkundungen, Essen, 1987, S. 90

³² Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 25: "Trotz konkreter Umgebung ist auch in ‚Duellen‘ die Unzugehörigkeit ein Thema."

³³ Vgl. Detlev Hoffmann/Almut Junker: Laterna Magica, a.a.O., S. 29

³⁴ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben. *Le Paysan de Paris*. Deutsch v. Rudolf Wittkopf, Nachwort v. Elisabeth Lenk, München, 1968, S. 148/149: "Die Welt kommt mir nach und nach für Augenblicke zu Bewußtsein...Ich habe sie mir geschenkt mittels eines Ausgangspunktes, den ich für sie gewählt habe, so wie der Mathematiker sein Anfangspostulat wählt. Mir verdankt sie ihre Notwendigkeit. Folglich ist die ganze Natur mein Werkzeug ... Die sinnliche Erfahrung schien mir also der Mechanismus des Bewußtseins zu sein, und die Natur, man sieht, was aus ihr wird: die Natur ist mein Unbewußtes."

³⁵ Vgl. Jean Starobinski: Psychoanalyse und Literatur, a.a.O., S. 84

³⁶ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 28

³⁷ ebd.

³⁸ Vgl. Hans T. Siepe: Das Paris der Surrealisten, a.a.O., S. 74

³⁹ Vgl. Louis Aragon: Der Traum des Bauern. In: Gunter Metken (Hrsg.): Als die Surrealisten noch recht hatten, Stuttgart, 1976, S. 211

wusste und das Surreale bilden eine Art Amplitude, die beispielhaft in Louis Aragons *Paysan de Paris* vertreten ist und dort durch die „Muschel“⁴⁰ sowie durch die ganzen „Fauna der Phantasie samt ihrer Meeresvegetation“⁴¹ zum Schwingen kommt. Das Unbewusste als „meergrüne() Materialisation des Flutlichts der Erweckung“⁴² – wie es im surrealistischen Urtext heißt – geht bei Weiss ungleich tiefer zurück, an den allerersten Anfang:

„Stehend in seinem Glasturm, Leuchtturm, versuche er, an seinen Ursprung heranzugelangen. Das Licht zerteilte seine Gedanken prismatisch, das Kristalllicht blendete ihn ... Sein Organismus geriet in ein Zittern unterm grausamen Lichtkranz der Fenster ... Was rührt sich so erschreckend in mir, daß es nicht aufgedeckt werden darf?“ (*Duell*, S. 103)

Die wechselnden Lichtevokeationen⁴³, die in Aragons *Paysan de Paris* als ein spielerisches Licht auftauchen, fördern in Weiss' Erzählung Tiefenschichten der Figuren an die Oberfläche, die von Schmerz und Verletzung zeugen. Die grellen, als Intervalle erscheinenden Lichtkegel des Leuchtturms bringen „etwas Neues“ (*Duell*, S. 103), gleichzeitig „etwas sehr Altes“ (ebd.) an die Oberfläche, „das tief in ihm versunken war und da verkrüppelt und schmerzhaft gelegen hatte“ (ebd.).

Weiss ist also einerseits den surrealistischen Kunstgriffen nahe, was vor allem die Illuminationen, die heterogene Geräuschkulisse und die Flüchtigkeit⁴⁴ maritimer Evokationen anbelangt, unterscheidet sich aber wesentlich vom spielerischen Gehalt Aragons. Die Analyse des Textes wird zeigen, dass Weiss vornehmlich den Schmerz und den Schrecken zur Darstellung bringt und in der surrealistischen, maritimen Umgebung eine individuelle Ebene der Beschädigung sowie eine gesellschaftliche Dysfunktion aufzeigt. Zwar liegt dem Aragonschen Passagenprojekt gleichfalls eine brisante, soziale Ebene zugrunde, die im gefährdeten Ort erinnert wird und damit eine „Methode der Erkenntnis“⁴⁵ veranschaulicht. Weiss' surrealistisches Verfahren synchronisiert die maritimen Vorstellungsbilder jedoch mit einer bezeichnenden Gefährdetheit der Figuren, die bis hin zur Todesnähe geht:

„Er lief durch ein rotes Meer, durch ein violetttes Meer, ein schwarzes Meer. Er sah die Mutter, sie hatte einen Wolfskopf und riesige, harte Brüste, die sich ihm entgegenstreckten. Er griff nach den Brüsten, deren Warzen starr wie Eisenschrauben standen und aus denen Schlangenzungen hervorstießen, ihn leckten, ihn umspielten. Ja, er wollte sich von ihr verschlingen lassen, wollte sich von ihrem Gift durchtränken lassen.“ (*Duell*, S. 122)

In *Das Duell* führt Weiss die Bewegung des Meeres und die seiner Figuren häufig zusammen: Das Meer läuft auf das Ich zu oder – die häufigere Variante – die Figuren streben auf

⁴⁰ Vgl. Gaston Bachelard: *Die Poetik des Raumes*, München, 1960, S. 134 ff.

⁴¹ Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 18

⁴² Vgl. Louis Aragon: *Rede der Phantasie*. In: Günter Metken (Hrsg.): *Als die Surrealisten noch recht hatten*, a.a.O., S. 205

⁴³ Vgl. Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 31: "Bei der matten Beleuchtung der Tagesereignisse und beim wechselnden Licht von Gewinn und Verlust wurde ich mir dort über die Größe ganz weniger und über die Erbärmlichkeit der meisten meiner gewöhnlichen Kumpane klar."

⁴⁴ Vgl. Louis Aragon: *Der Traum des Bauern*, a.a.O., S. 211

⁴⁵ ebd., S. 212

das Meer zu. Mit der Veränderung der Farben des Meeres, deren Symbolik auf das Blut und auf den Tod hinweisen, erscheinen Mutterimaginationen, die wiederum mit mythologischen Tieremblem⁴⁶ verfremdet werden. Der universelle Status bzw. die parabolische Potenz der nautischen Sprach-Bilder erlaubt diese Mehrschichtigkeit im Sinne der genannten anthropologischen Befunde oder Menschen-Bilder, die Weiss primär im Auge hat:⁴⁷

In *Das Duell* ist die Schilderung von gravierenden Lebenssituationen, Kindheitsreflexen, Krisen, Erfahrungen und Traumata⁴⁸ eingebunden in eine scheiternde und konkurrierende Liebesbeziehung, die als Zeitabfolge, als „Präsentanz von Augenblicken“⁴⁹ in eine ‚Handlung‘ einfließt, die mehrheitlich aus Reflexionen besteht. Diese gelangen ausgerechnet dann an die Oberfläche, wenn von den Figuren tatsächlich ein Schritt verlangt wird, mit dem sie ihren Alltag in einer zutiefst lebensfeindlichen, autoritären Umwelt bewältigen könnten⁵⁰. Weiss zielt auf ein zu übertragendes, psychoanalytisches Modell, in dem die Figuren als Träger eines Symptoms, einer tiefer liegenden Beschädigung auftauchen, die die „Existenz des Menschen in seiner Abhängigkeit von seinem Gefühlsleben“⁵¹ und seinen Prägungen beschreibt. Dabei unterscheidet sich Weiss von einem konventionellen Erzählverhalten, indem er über die „Sehweise der Figur“⁵² hinaus eine diagnostische Perspektive auf das Symptom eröffnet, ja sogar eine Ursache zu Tage fördert.

Der geschilderte Mikrokosmos, das Beziehungsgeflecht der beiden Hauptfiguren und ihre rivalisierende Selbst-Verwirklichung (*Duell*) werden im surrealistischen Sinn als Makrokosmos eingesetzt, der sich, wie Aragons Projekt, über die „Wogen von Träumereien und Sehnsüchten, (den) Denkgewohnheiten ... einer Welt“⁵³ verständigt.

Indem Weiss mit versiertem „psychoanalytisch-psychologischem Vokabular“⁵⁴ umgeht und mit den Bildschöpfungen der Psychoanalyse⁵⁵ operiert, wird eine Literatur erzeugt, die um-

⁴⁶ Vgl. Clemens Kammler: Zu Peter Weiss' Erzählung ‚Das Duell‘, a.a.O., S. 27

⁴⁷ Vgl. Christa Grimm: ‚Und die einzige Rettung ist der Wundbrand der Wachheit. Aspekte der Wahrnehmung im Werk von Peter Weiss. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte: Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 113: „Heimatlosigkeit und das Fehlen elementarer menschlicher Bezüge sind Grunderlebnisse, die allen Hauptfiguren in der frühen Prosa von Weiss eigen sind. Heimat versteht sich dabei nicht bloß als geographischer Ort, der dem Menschen von Geburt an ... vertraut ist, sondern als Gefühl der Zugehörigkeit.“

⁴⁸ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 25: "... der Text, der die Bindung an Elternfiguren und die Loslösung und Befreiung behandelt, ist psychoanalytisch beeinflusst.“

⁴⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt/M., S. 166

⁵⁰ Vgl. Peter Weiss: Das Duell, a.a.O., S. 113: "Eingesponnen in das eintönige Rieseln, eingesponnen in sein Lebensmuster. Zurück zum Engel, mit dem er rang. Schon unter den Flügeln des Engels. Flügelschläge rings um ihn. Regensausen, Gedankensausen. Wovon will ich mich befreien? Was will ich erreichen...Wofür kann ich noch kämpfen in einer untergehenden Welt?"

⁵¹ Vgl. Rolf D. Krause: Peter Weiss in Schweden. Verortungsprobleme eines Weltbürgers. In: Rainer Gerlach, a.a.O., S. 67

⁵² Vgl. Jürgen H. Peters: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, Stuttgart, 1993, S. 70

⁵³ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 19/20

⁵⁴ Vgl. Rolf D. Krause: Peter Weiss in Schweden, a.a.O., S. 67

⁵⁵ Vgl. Peter Weiss: Das Duell, a.a.O., S. 35: "Mitgerissen, umhüllt, von der sausenden Kälte, als sie das Antlitz des Adlers, den geradezu vorgestreckten Hals, den grimmigen, geschlossenen Schnabel und die kristallkalten Augen. Sie wußte das sie ihn gewinnen konnte...fester preßte sie ihren Körper an ihn"; Dieser Auszug rekurriert auf Freuds Aufsatz: *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci* und der bekannt gewordenen "Phantasie-tätigkeit...den mütterlichen Vogel mit den Abzeichen der Männlichkeit auszustatten"; In: (ders.) Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe, Bd. X, Frankfurt/M., 1982, S. 119

so beachtenswerter ist, vergegenwärtigt man sich die Zeit, in der sie entstanden ist. Weiss beschreibt in *Das Duell* eine Innen- und Außenperspektive, die die „Diesseitigkeit radikal zu erfassen versucht“⁵⁶ und der zu diesem Zeitpunkt weitestgehend orientierungslosen Gattung des Erzählens⁵⁷ weit voraus ist.

4.4 Traumatisierung des Ich. Das Meer als Projektionsfläche regressiver Wiederherstellungsphantasien

Die ungenügende Kapazität der Hauptfigur, „das beinahe vollständige Fehlen des konkreten Engagements, des handelnden Eingreifens“⁵⁸, die „Fremdheit dem Leben gegenüber, die Unmöglichkeit, auf Realitäten, auf andere Menschen einzugehen,“⁵⁹ ist tief verwurzelt und zeugt deutlich von einer zurückliegenden Beschädigung als Ursache oder Quelle der unentwegt thematisierten Verunsicherung und Verlassenheitsängste⁶⁰. Diese reicht über die Indikationen, Fremdheit der Umgebung, kommunikative Schwierigkeiten etc., weit hinaus: „Ich bin ein Fremdling, ein Schatten meiner selbst, der ruhelos umhergeht. Etwas Namenloses, Unfaßbares wirkte auf mich.“⁶¹ Die angesprochene amorphe Kraft, die das Ich in seinem Handlungsspielraum nachhaltig einschränkt, wird durch die Präposition „auf“ zusätzlich unterstützt als eine Fremdbestimmung. Der Text bringt diese gestaltlose, gravierende Beeinflussung stets mit dem Wasser und seinen unterschiedlichen „Erscheinungsformen“⁶² in Verbindung:

„Er war von seiner Insel herabgestiegen, stand bis zu den Knien im Wasser, ging durch die platschende Unterwelt zum Lichtschein hinter der Türöffnung. Das Wasser schwappte in seinen Schuhen, als er die Treppe hinaufging, es tropfte von der Hose. Er fror, aber nicht von der Kälte der Steine und des Wassers, etwas anderes schüttelte ihn“ (*Duell*, S. 83)

In einer Wort-Collage werden gewöhnliche Gegenstände mit surrealen Vorstellungsbildern zusammengebracht, die die gesamte Erzählsequenz als Halluzination charakterisiert. Das Possessivpronomen „seiner“ in Verbindung mit dem *Verbum* „herabgestiegen“ verrät die „Insel“ zusätzlich als eine metaphorische Größe.

Der Hinweis auf die „Unterwelt“ als Bezeichnung für den herkömmlichen Keller, das seltsame Gefühl des Frierens sowie die physiologische Reaktion des ‚Schüttelns‘ evozieren eine Tiefendimension, auf die die Lichtquelle des Leuchtturms bereits aufmerksam gemacht hat. Dieses ist die Ausgangslage und zwanghafte Vorstellung des Ich. Der kaum zu ertragenden

⁵⁶ Vgl. Rolf D. Krause: Peter Weiss in Schweden, a.a.O., S. 67

⁵⁷ Vgl. Ralf Schnell: Die Literatur der Bundesrepublik. Autoren, Geschichte. Literaturbetrieb, Stuttgart, 1986, S. 105 f

⁵⁸ Anne Bourguignon: Peter Weiss’ schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 21

⁵⁹ Vgl. Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, a.a.O., S. 160

⁶⁰ Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 17: "In den klobigen Fingern hielt er einen breiten, gleichsam flachgedrückten Bleistiftstummel, mit welchem er langsam auf einen Papierfetzen malte: DU DARFST MICH NICHT VERLASSEN."

⁶¹ Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 624

⁶² Vgl. Bernhard Blume: Lebendiger Quell und Flut des Todes, a.a.O., S. 20

„Lebenswirklichkeit“ bleibt lediglich die Halluzination als Schonraum, die jedoch ebenfalls von fremden Einflüssen determiniert ist. Damit ist ein entscheidendes ästhetisches Kriterium über diesen Text ausgesprochen. Er changiert innerhalb der Erzählebene surrealistisch mit Halluzinationen, Träumen und Wachzuständen⁶³: „Das Alltägliche, Gewohnte, wird aus der natürlichen Funktion herausgerissen und zu sonderbaren Konfrontationen gebracht.“⁶⁴ - wie Peter Weiss es in seinem Essay *Avantgarde Film* bezeichnet hat.

Der häufige Perspektivenwechsel, die Veränderung des Erzähl-Standorts, das Aufblenden auf eine Totale⁶⁵ und Fokussieren eines Details erinnert mehrheitlich an eine Kameraführung⁶⁶ bzw. an die optischen Manipulationen der eingangs beschriebenen Bildrotunden.

Das hat zur Folge, dass die ‚Handlungsträger‘ eher als Wahrnehmungseinheiten auftauchen, als schwebende Existenzen, die beseelt sind von der regressiven Vorstellung, zurück in den mütterlichen Schoß zu wollen, die vor ihrer Lebensumgebung zurückgeschreckt sind und imaginativ in die tiefenpsychologisch fundierte Urwärme flüchten, um ihre Lebensangst erträglicher zu machen: „Die Vereinsamung in seinem Leben war so groß, dass er sich zurückgleiten lassen wollte in das Meer, das ihn ausgestoßen hatte.“ (*Duell*, S. 52) Die Sprachfigur stellt eine unmittelbare Kausalität her: Das vereinsamte Ich bringt seine Lage mit einem vergangenen Geschehen in Verbindung und knüpft gleichzeitig daran die Vorstellung, dass die Dysfunktion, in diesem Fall das Gefühl der Verlassenheit, behoben werden kann, wenn dieser einstige Zustand wieder erreicht ist. Die Psychoanalyse spricht von regressiven „Wiederherstellungsphantasien“⁶⁷, die nicht nach vorne gerichtet sind, sondern das Ich in seiner Entwicklung behindern.

An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass das Medium „Meer“ hier nicht als landschaftliche Umgebung zu verstehen ist, sondern vielmehr dem Wahrnehmungsmodus des Surrealismus und der Psychoanalyse überschrieben ist. Wie in den anderen Sprach-Bilder, die leitmotivisch in der Erzählung auftauchen, ist auch dem Meer die herkömmlichen Signifikat-Funktion und Bedeutungsebene entzogen⁶⁸. Das wirkt sich entsprechend auf den Interpretationsvorgang, vor allem der nautischen Wahrnehmungsgegenstände, vom genannten „Leuchtturm“ bis hin zum „Ozeandampfer“ (*Duell*, S. 27), aus. Diese sind gekoppelt an psychoanalytische Konnotationen. Die Interpretation des Textes muss demzufolge eine psychoanalytisch orientierte sein, die die Grammatik⁶⁹ der Sprachfiguren, die hervor-

⁶³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 102: "Es ist immer der Augenblick eines Zwischenzustands, und der Traum gehört hierhin, dessen große intensive Empfänglichkeit ..."

⁶⁴ Vgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*. In: (ders.): *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968, S. 9

⁶⁵ Vgl. Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 116: "Er ging durch einen weißen Garten in das Innere eines weißen Hauses, und durch das Fenster konnte er die Erdkugel sehn, sonderbar nah."

⁶⁶ Vgl. Clemens Kammler: *Menschen-Bilder*. Zu Peter Weiss' Erzählung ‚Das Duell‘, a.a.O., S. 28

⁶⁷ Vgl. Melanie Klein/Joan Riviere: *Seelische Urkonflikte. Liebe Haß und Schuldgefühl*, Frankfurt/M., 1989, S. 90

⁶⁸ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 217: "Das weite Ufer begünstigt den...Wunsch nach einer pantheistischen Verschmelzung, einem Aufgehen im All. An diesem Ort...haben die Phantasmen freien Lauf."

⁶⁹ Vgl. Ilse Dagmar Arnold-Dielewicz: *Isolation als Selbstbefreiung. Zum Prosawerk des Peter Weiss*. In: *Text+Kritik* (37), 1973, S. 2: "Kurze, parataktisch gereimte oder durch Partizipialkonstruktionen verbundene Sätze schaffen einen ... Stil, der die verschiedenen Erzählebenen, die verschiedenen Personen und den gleitenden Übergang von Vision und Realität verschmilzt."

gerufenen Assoziationen nachzuvollziehen versucht, sowie nach ihrem psychoanalytischen Gehalt fragt. Hier mag vor allem der Grund liegen, warum Weiss' frühe Arbeiten nach wie vor, gerade im Verhältnis zur *Ästhetik des Widerstands*, kaum rezipiert sind⁷⁰.

Entzieht sich bereits die surrealistische Verschränkung des Textes eines konventionellen Verfahrens, so verlangt das „psychoanalytische Setting“⁷¹ eine Strukturanalyse, in der nach „verdrängten und unbewußten Inhalten“⁷² gefragt wird. Die Psychoanalyse selbst ist, wie Lorenzer festhält, ein Untersuchungsverfahren⁷³, das der Sprache einen hohen Stellenwert einräumt und sich mit der oberflächlichen Bedeutung der Wörter nicht begnügen darf.

Peter Weiss' Konstruktionsvermögen erschafft auf dieser Ebene poetische Bilder, die sich beim Lesen nicht sofort erschließen. Sie tragen das Visionäre und Vage in sich und geben erst vereinzelt einen Aspekt frei, der dann auf das Textganze bezogen werden kann. Die abstrakte, überaus bildhafte Sprache vertritt beispielhaft „Das Schwerzugängliche“⁷⁴, wie es Weiss einem seiner Prosamosaiken in *Von Insel zu Insel* überschrieben hat. *Das Duell* ist demnach nur insoweit als hermetisch zu bezeichnen, als der Autor eine überaus inkohärente Erzählstrategie verfolgt und pointiert einen Einblick oder einen Zugang schafft, der den Sinnzusammenhang zu erschließen hilft.

Wie in allen Texten sind der *Introitus* und der gewählte Titel eine zusätzliche ‚Hilfestellung‘, um den Text zu verstehen. Der Leser ist immer wieder auf sich gestellt und daran erinnert, dass die Welt, die er vorgeführt bekommt, ausgedacht, bloße Fiktion⁷⁵ ist. Die wichtigste Schlüsselstellung innerhalb der poetischen Figuren aus den frühen Arbeiten ist dem Meer vorbehalten. Auf den vorliegenden Text bezogen heißt das: Die regressiv-nihilistische Vorstellung des Zurückgleitens ins Meer wird als ein psychoanalytischer Prozess vergegenwärtigt, den Weiss gekonnt in eine literarische Vorstellungsfigur umsetzt:

„Das ... Meer nährt den Traum der Regression. Seine Gleichsetzung mit der Mutter stellt bekanntlich eine Konstante der ... Psychoanalyse dar. Das Phantasma, von der Tiefe des Wassers verschlungen oder vom Sand verzehrt zu werden, enthüllt ... den Wunsch nach einer Rückkehr in die Leibeshöhle ... vom Wiedereingehen in den Leib des Meeres ... und der Rückkehr zu den ursprünglichen Quellen des Glücks“⁷⁶.

Für die Schiffspassage der Lotte Bischoff im Wassertank greift Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* zurück auf die halluzinative Verschmelzung mit dem Meer als Rückkehrwunsch in das intrauterine Stadium. Der regelmäßige Wellenschlag und das rhythmische Pumpgeräusch der Maschinen im Schiffskörper lassen Bischoff in eine *Fata Morgana* absin-

⁷⁰ Vgl. Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 27

⁷¹ Vgl. Thomas Leithäuser/Birgit Volmerg: Anleitung zur empirischen Hermeneutik. Psychoanalytische Textinterpretation als sozialwissenschaftliches Verfahren, Frankfurt/M. 1979, S. 84

⁷² ebd.

⁷³ Vgl. Alfred Lorenzer: Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion, Frankfurt/M., 1973, S. 91

⁷⁴ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 28

⁷⁵ Vgl. Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, a.a.O., S. 35

⁷⁶ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 218

ken, die allen zurückgehaltenen Trieben freien Lauf gibt und in der erotischen Phantasie gleichzeitig die Rückkehr in die Ur-Wärme anstrebt:

„Die vermutete Übereinstimmung zwischen den Gezeiten und dem Menstruationszyklus, zwischen dem Rhythmus von Ebbe und Flut und dem Wechsel ... zwischen dem Wellenschlag und dem Herzschlag regt zu einem In-sich-hinein-Horchen an, somatisiert die Suche nach dem Selbst⁷⁷,

- wie es Corbin beschrieben hat. Diesem irrationalen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Meer hat Weiss einen Höhepunkt seines Erzählens gewidmet:

„Sie lag im Wüstensand. Über ihr kochte die Fata Morgana des Meers. Sie konnte nicht mehr aufstehn. War verschmolzen mit der Glut ... Die Wüste war grenzenlos. Die Welt war die Wüste. Wenn es noch Reste von Leben gab, lagen sie in der Wüste. Noch siedete alles in ihr. Bald würde sie verdorren ... Die Sonne drang durch die verklebten Lider. Heller und dunkler wurde es, zum Takt des pumpenden Herzens. Noch schlug das Herz. Bald würde es aussetzen. Das Herz dröhnte. Sie riß sich die Kleider vom Leib. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer.“ (ÄdW, II, S. 75)

Die „imaginäre Verschmelzung“⁷⁸ in den „sinnlichen Leib“⁷⁹ des Meeres wird detailliert an anderen Stellen dieser Arbeit aufgenommen. In dieser Vorstellung jedenfalls sind die Figuren gefangen gehalten, sie ist der innere Motor, ihr Antrieb, deren einzige Alternative die Agonie wäre:

„Sie wußte nicht, wovor sie flüchtete und wohin sie gelangen würde. Fühlte sich nicht als ein Mensch, eher als ein Meereswesen...existierend nur in der phantastischen Stärke ihrer Bewegungen. Solange der Lauf andauerte, befand sie sich im Traum, dem Traum, der ihre zentrale, unzerstörbare Kraft enthielt“ (Duell, S. 43).

Das „Unfaßbare“ und „Namenlose“ und der rätselhafte ‚Schüttelfrost‘, der das Ich befällt, geben sich als eine Beschädigung zu verstehen, die von der Geburt herrührt und auf die Figuren als eine innere, nicht zu beeinflussende Größe einwirkt, die sich ihnen dauerhaft in den Weg stellt und ihnen ihre Andersartigkeit vor Augen führt⁸⁰.

4.5 Traumatisierung *qua* Geburt. Der Ur-Anfang der imaginären Schreckens-Bilder

Die Analogie zum Geburtssturz und der Leiblichkeit des Meeres vermittelt sich durch das Verbum „ausgestoßen“, das negativ besetzt ist und auf das Trauma der Geburt anspielt, einer „verborgenen Quelle des Unbewußten“⁸¹ und einem poetischen „Bild des Untertau-

⁷⁷ ebd., S. 220

⁷⁸ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 223

⁷⁹ ebd.

⁸⁰ Vgl. Peter Weiss: Das Duell, S. 82: "Es gab nichts Einfaches und Selbstverständliches für ihn, nur Zersplitterung und Ungewißheit. Er mußte sich selbst im Zusammengesetzten, im Widerstreitenden suchen, für ihn gab es keine fertige Welt, er mußte selbst bauen."

⁸¹ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 219

chens“⁸², das den jungen Weiss in seinen ersten Arbeiten beschäftigt. In der Analyse des Textes *Von Insel zu Insel* soll dieses Thema ausführlicher zur Sprache kommen. Dieser Vorstellungsgehalt⁸³ ist keineswegs mit einer ich-zentrierten, „privat-individuellen“⁸⁴ Abarbeitung seines Autors zu verwechseln, sondern als ein imaginativer, frühestmöglicher Schreckensbezirk, der durch ein avantgardistisches Verfahren umgesetzt wird und gleichzeitig nach der Urquelle der Schreckensbilder⁸⁵ fragt:

„... er wußte, was die Triebkraft seiner Arbeit gewesen war: das Fehlende, das Leere, der Schrecken. Er sah, wie das Unverständliche Bilder geweckt hatte, die oft mitreißend waren, die aber nie mehr als Vorspiegelungen werden konnten, ohnmächtig gegenüber den eigenen Impulsen“ (*Duell*, S. 99).

Ein besonderer Erzählstandort, eine außergewöhnlichen Erzählperspektive, sowie eine innovative Sprache werden hierzu eingesetzt und damit gleichzeitig ein Innovationsschub auf die Gattung der Erzählung ausgeübt.⁸⁶ Dieses Gefühl des Ausgestoßenseins⁸⁷ beschreibt aber gleichzeitig den Ist-Zustand des Protagonisten, seine Labilität angesichts der lebensfeindlichen Umgebung, in der er als Gestrandeter keinen Tritt fassen kann:

„Das war eine schmerzliche Leere, und manchmal entstand etwas, das einem Gedanken glich, und wenn sich dies in die trübe Ungewißheit drängen wollte, entstand ein brennender Schmerz. Er wollte in diesem Zustand der Bewußtlosigkeit bleiben, seine Lippen regten sich, als suchten sie nach der Mutterbrust, manchmal weinte er vor Durst, aber der Widerstand stammt aus einer Welt, der nicht zu entkommen war“ (*Duell*, S. 47)

Das psychoanalytisch verifizierte pränatale Urgefühl der Wärme, des Fließens und Umspültseins und das perinatale Trauma des Geburtsablaufs als erstes Erlebnis des Verlassens, ist in Peter Weiss' Erzählung demnach auf ein unverarbeitetes, nicht integrierbares, beschädigendes Ereignis des Verstoßenwerdens⁸⁸ und der gestörten Mutter-Kind-Dyade⁸⁹

⁸² ebd.

⁸³ Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 132: "Und dann werde ich eines Tages erleben, was diese Öffnung ist, unten in ihrem Körper, dieser Eingang zum Leben, und ich dränge mich hinein in die seidige Wärme, ich lasse mich umsaugen von dem feuchten weichen Mund des Lebens ... und entlade einen Teil meines eigenen Lebens in die begehrende, gebärdende Tiefe."

⁸⁴ Alfred Lorenzer: Über den Gegenstand der Psychoanalyse, a.a.O., S. 92

⁸⁵ Vgl. Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 164: "Als neu an dieser Schreibweise kann gelten, daß die Suche nicht auf eine bloße Rekonstruktion der Identitätsgenese ist, sondern gleichzeitig mit psychoanalytisch motivierten Einsichten in die Geschichte der eigenen Verstörung ist."

⁸⁶ Gretel A. Koskella: Die Krise des deutschen Romans 1960-1970, Frankfurt/M., 1986, S. 60/61: "Das Auge allein ist souverän: Relationen zwischen Gegenständen sind meistens optische Zusammenhänge, die ... Weiss versucht ... in Sprachform auszudrücken."

⁸⁷ Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 61: "Ich lebte im Sprachkreis eines anderen Landes, in dem man mich notgedrungen aufgenommen hatte, in dem ich mich verständlich machen konnte, die Feinheiten der Sprache aber noch lange nicht beherrschte, und in dem ich als Eingewandter aus einem fremden Lebensgebiet gewertet wurde. Das Land jedoch, aus dem ich *ausgestoßen* (Hervorhebung, MW) war, war jedoch zu dieser Zeit feindlicher als jedes zufällige Exil."

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 43:

⁸⁹ Vgl. Fritz Riemann: Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie, München, Basel, 1993 (1961), S. 39: "Die Folgen aller beschriebenen Störungen ist jedenfalls, daß das Kind sich schon von Beginn an gegen die Welt wehren und vor ihr schützen muß, oder von ihr enttäuscht wird."

hin zu analysieren. Wohl bemerkt ist die artistische Umformung, die Konstruktion aus psychoanalytischen und surrealistischen Sequenzen, vor allem die hierfür angewendete Montage aus plötzlich auftretende Mutterimagination Beweis genug, dass hier eine Fiktionalisierung vorliegt, die Fragen nach der persönlichen Mutterbeziehung des Autors in den Hintergrund treten lässt.⁹⁰

4.6 Das Floß als Phantasma des schiffbrüchigen und lebenswunden Ich. Halluzinative Raum-Chiffre und ultimative Rückkehr in den Leib des Meeres

Der Vorgang des Ausgestoßen-Werdens und Abtreibens spielt auf die Schiffbruch-Situation an. In der ebenfalls aus dieser Phase stammenden Erzählung *Der Fremde* wird die regressive Vorstellung von einem endgültigen Eindringen in die Leiblichkeit des Meeres als eine Rückkehrmöglichkeit in den einst verlassenen Ur-Zustand imaginiert. Das tranceartige Abdriften vom Floß in „das als Grab erscheinende Meer“⁹¹ verkörpert die Todessehnsucht des Ich und verheißt gleichzeitig ein Glück, nämlich die ultimative Rückführung an den Anfang: „Jetzt könnte ich die Hände vom Rand des Floßes lösen und meinen salzzerfressenen Körper hinabgleiten lassen.“ (*Fremde*, S. 211)

Das Floß versinnbildlicht das Leben selbst - „Sein Dasein, das war für ihn dieses Dahingleiten auf dem Floß“ (ÄdW, II, S. 17) - wie es späterhin für Géricault in der *Ästhetik des Widerstands* heißt. Weiss konstruiert ein Paradoxon: Nicht das Floß steht für die Rettung, sondern erst das Loslassen von der Plattform des Lebens und das „Verschlingen, bis zur endgültigen Absorption durch das ... Meer“⁹² bedeutet die Ankunft nach dem Schiffbruch. Sich vom Floß loszusagen, damit die haltlose, unsichere Existenz aufzugeben, ermöglicht die Rückkehr in den „Leib des Meeres“⁹³, dem Ur-Hort, wie er von Weiss' Figuren angestrebt wird: „Falle in eine vollkommene Leere und Stille. Treibe in der zeitlosen Rundung des Ozeans.“ (*Fremde*, S. 203) Die Imaginationsfigur stellt ein Extrem vor, einen Un-Zustand, „dem Zustand vorm Entstehen eines Bewußtseins“ (*Duell*, S. 47), der bar jeden Einflusses von außen ist und ein räumliches Vakuum beschreibt, in dem es keinen Zeitbegriff gibt, und in dem das Ich wie vor der Geburt von einer runden Bauchigkeit umgeben ist⁹⁴. Die Bezeichnung „Ozean“ erweitert diesen utopischen Fluchtraum, auf dem das Floß steuerlos treibt. Ein imaginäres Sprach-Bild, das der junge Weiss literarisch zum „Sinnbild eines Le-

⁹⁰ Vgl. Asa Eldh: *The Mother in the Work and Life of Peter Weiss*, Frankfurt/M., 1990, S. 75; Für die Verfasserin ist die in den frühen Erzählungen und vor allen in den Autobiographien *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* - die vom Autor ausdrücklich als ‚Erzählung‘ bzw. ‚Roman‘ vorgelegt wurden, um damit das Konstruktionsprinzip zu betonen - auftauchende Mutterfigur stets identisch mit der Mutter („Mrs. Weiss“) des Autors. Das schmälert die im Einzelfall erstmalig analysierten Zusammenhänge. In *Das Duell* hat der Autor psychoanalytisches ‚Material‘ konstruiert und im Sinne der Mutterimago als Projektionen und Halluzinationen entwickelt. Die ganze Erzählung ist vielmehr von Anfang an darauf gerichtet, als eine Traumlandschaft gelesen zu werden, die sich mit Metaphern und Sprachbildern füllt.

⁹¹ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 218

⁹² ebd.

⁹³ ebd.

⁹⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 346; Dieser Ur-Zustand wird von Ayschmann im Spanischen Bürgerkrieg ins Gespräch gebracht: „Und warum sollte uns unser Verderben ängstigen, da uns ja unser Nichtsein vor der Geburt auch nicht bestürzt.“

benzustands“ (ÄdW, I, 345) macht und dabei auf den psychoanalytisch-surrealistischen Gehalt zurückgreift, der Odyssee der Floßfahrt als regressive Halluzination:

„Mein Körper schmerzt wie nach einem langen Kampf im Wasser. Ich sinke auf das Floß zurück. Der Ozean unter mir ist ohne Boden. Meine Lippen sind gesprungen, die Zunge ist geschwollen, die Hände sind zerfressen vom Salzwasser. Ich lasse mich treiben. Höre den hellen elektrischen Klingelton der Sonnenstrahlen und das Plätschern der Wolken“ (*Fremde*, 164)

Peter Weiss hat hier wichtige Wahrnehmungsgegenstände, basale Einsichten in die Schiffbruchfigur und in das Wort-Bild ‚Floß‘ vorformuliert, die in der Ästhetik des Widerstands im Überlebenskampf auf dem *Floß der Medusa* zur Geltung kommen. In *Der Fremde* ist der „lange() Kampf im Wasser“ jedoch noch nicht als Raum-Chiffre des Schreckens entwickelt, sondern ‚dient‘ als psychoanalytisch-parabolisches Modell des gescheiterten Lebens in Verbindung mit der halluzinativen Rückführung der Ursituation. Für die obsessive Verschmelzung Géricaults mit dem Floß werden, wie gezeigt, daraus einzelne Elemente wieder aufgenommen. Die Halluzinationen und Projektionen Géricaults auf das Floß, das seinen Schreckensphantasien ungeahnte (identifikatorische) Möglichkeiten bietet, ist als ideales Phantasma⁹⁵ schon vorgegeben.

Die Literarisierung des Schreckensbezirks in der *Ästhetik des Widerstands* übernimmt vor allem die äußere Kennzeichnung des Ich und überträgt sie auf die Flößlinge: „Das Salzwasser hatte die Haut an ihren Füßen und Beinen zu Blasen aufgetrieben und abgeschält, ihre Leiber waren mit Quetschungen und Wunden belegt.“ (ÄdW, II, S. 16) Dieses Beispiel zeigt, wie sehr Weiss’ Auswahl bestimmter Elemente aus dem Überlebensbericht Corréards und Savignys durch seine eigenen Anschauungskategorien beeinflusst ist. Wörtlich heißt es dort, fast übereinstimmend mit Weiss’ Präokkupation des verletzten, schiffbrüchigen Ich:

„... die Überlebenden befanden sich in einem jammervollen Zustand; durch das Meerwasser hatte sich die Haut an unseren Füßen ganz abgelöst; wir waren mit Quetschungen oder Wunden bedeckt, die, gereizt vom Salzwasser, uns so schmerzten, daß wir oft laut schriehen“⁹⁶.

Über das Floß als Idee, über die einfachen Zusammenhänge, beispielsweise der verheerenden Wirkung des permanenten, barfüßigen Kontakts mit dem Salzwasser, hat der Autor bereits eine genaue Vorstellung, als er sich an den Géricaultessay in der *Ästhetik des Widerstands* begibt. In *Das Duell* vermag die poetische Figur des Schiffbrüchigen die physische und psychische Situation des Ich abzubilden und vor allem die rückwärtsgewandte Wunschphantasie durch die sprachliche Anreicherung des Wort-Bildes zum Ausdruck zu bringen. Gemeint ist die semantische Organisation: Die nachbarschaftliche Beziehung der maritimen Substantive „Wasser“, „Floß“, „Ozean“, „Salzwasser“ errichtet einen Vorstellungsbereich, der nicht nur die psychische Komponente der Haltlosigkeit ideal zum Aus-

⁹⁵ Vgl. Peter Weiss: *Der Fremde*, a.a.O., S. 156: "Ich treibe auf einem Floß, treibe in den Weite des Ozeans und träume diesen Raum"

⁹⁶ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: *Der Schiffbruch der Medusa*, a.a.O., S. 65

druck bringt, sondern überzeugend die hervorgerufenen Verletzungen vermitteln will. Dies geschieht über die Verben „gesprungen“, „geschwollen“, „zerfressen“, die einen Destruktionseffekt aufzeigen, der die Wirkung des Salzwassers radikalisiert.

Das phantasmagorische Moment wird mit dem stilistischen Mittel der Synästhesie, die hier sich akustisch vernehmenden Sonnenstrahlen, sowie durch das konventionelle Vorstellungsvermögen sprengende Oxymoron der „plätschernden Wolken“ unterstützt. Der nur begrenzt vorstellbare Raum wird so durchbrochen und bisher gültige Grenzen werden ausgedehnt. Für die Raum-Chiffre des Schreckens aus dem *Floß der Medusa* werden diese halluzinativen Elemente beansprucht, um den Wahnsinn auf dem Floß⁹⁷ selbst und den Grenzbereich des Malers zu vergegenwärtigen, den der Protagonist bei seiner ersten Begegnung mit dem Bild im Louvre wahrnimmt:

„Auch führte mich die Undeutlichkeit des Bilds an Schichten heran, in denen die Vision noch keine Festigkeit angenommen hatte, die einzeln auftauchenden Figuren sprachen von den brütenden Vorbereitungen, und indem das Abgeschloßne sich verhängte, trat Gärendes, Traumhaftes zutage“ (ÄdW, II, S. 20)

Ein Vorgang, der sich mit der hier demonstrierten Sinneserweiterung des Ich deckt und zu einer Sensibilisierung der Wahrnehmung führt. Bisher konstante Eindeutigkeiten und Gesetzmäßigkeiten, verkörpert in den stereotypen Raumbildern, die „die Kräfte der Sinne, des Verstandes und der Seele zum Ausdruck brachten“⁹⁸, sind auf diesem Weg negiert. Stattdessen wird einem multiperspektivischen Sehen Vorschub geleistet, das sich vor allem über den Panoramaeffekt des Wassers ergibt, wie es am Anfang beschrieben worden ist. Durch das literarästhetische Verfahren wird eine Erweiterung der Sinne erreicht, die durch die beigefügten, progressiven Federzeichnungen oder die im Verlauf der fünfziger Jahre entstandenen Collagen⁹⁹ visuell vorgeführt ist: Abrupte Unterbrechungen wechseln sich ab mit diversen Fluchtlinien, Überblendungen, Entfremdungen¹⁰⁰. Weiss hat auch hier die Katastrophenängste und Wunschphantasien seiner Figuren visuell eingefangen und die auflösende Körperlichkeit verdichtet.

⁹⁷ Vgl. ÄdW., II, S. 16

⁹⁸ Vgl. Inge Habig/Kurt Jauslin: Die Qualität der ästhetischen Rede - Fiktive Mimesis, gebaute Poiesis und theoretische Praxis in der Architektur, In: (dies.): Der Auftritt des Ästhetischen. Zur Theorie der architektonischen Ordnung, Frankfurt/M., 1990, S. 61

⁹⁹ Vgl. Sepp Hiekisch: Zwischen surrealistischem Protest und kritischem Engagement. In: Heinz Ludwig Arnold: Text und Kritik, Peter Weiss, a.a.O., S. 31: "Die Collagen ... funktionieren nach dem gleichen Prinzip wie der Text: Fragmente, Details einer Gesamtheit bilden neu zusammengesetzt eine neue Einheit, in welcher die Realität als fragwürdig erscheint."

¹⁰⁰ Vgl. Gretel A. Koskella: Die Krise des deutschen Romans 1960-1970, a.a.O., S. 56: "Diese Illustrationen ... fordern aber zu einer assoziativen Kontrastierung von Bild und Text auf, die bis jetzt niemals untersucht worden ist, obwohl sie auf eine für den Autor zentrale künstlerische Dialektik hinweist."

4.7 Wiederholung der infantilen Objektfindung. Schreckensvisionen, Mutterimaginationen und Todestrieb

Die imaginären Blessuren durch den Kontakt mit dem Salzwasser haben das Ich in seiner Handlungsfähigkeit¹⁰¹ und Liebesfähigkeit signifikant eingeschränkt. Die verlockende Nähe zum Meer¹⁰², die als Ur-Schoß imaginiert ist und gefürchtet wie ersehnt wird, symbolisiert die ambiguierte Omnipräsens der Mutterimago, die den sexuellen Akt zu stören in der Lage ist. Die Geräuschkulisse der auflaufenden Wellen:

„Es war denkbar, daß es draußen ein Meer gab, ja - dort gab es ein Meer, das Dröhnen der Wogen war zu hören, der Boden, auf dem sie lagen, glich in seiner geriffelten Struktur einem harten, vom Wasser geformten Strand“ (*Duell*, S. 39)

- vertritt hier den in der Psychoanalyse beschriebenen Vorgang der Objektfindung¹⁰³ als Wiedererlangung der frühkindlichen Vorbilder und Liebesobjekte oder die narzisstisch besetzte Suche des eigenen Ich im Anderen.

In Weiss' Text ist die Unmöglichkeit von Liebe und Glück durch die Konfrontation mit dem ersten Liebesobjekt problematisiert, der mütterlichen Brust:

„Seine Hände fühlten den sackartigen Hals der Gebälerin, fühlten die Warzen mit den borsigen Haarsträhnen, fühlten die Falten ... und die knorpligen Adern der Brüste.“ (*Duell*, S. 39)

Ist die mütterliche Brust als erste Nahrungsquelle und Liebesobjekt¹⁰⁴, dem das Kind verfallen ist und an die es seine affektiven Wunschvorstellungen klammert, ins Gegenteil verkehrt und zum plötzlich auftauchenden Phantasma des Schreckens¹⁰⁵ geworden, der den Vollzug des *Koitus* unmöglich macht, so ist der anschließend beschriebene Destruktionsvorgang als die Wiederholung des kindlichen Wettstreits von Liebe und Hass, der „bis zu einem bestimmten Grade das ganze Leben hindurch ... für die menschlichen Beziehungen zu einer Gefahrenquelle werden“¹⁰⁶ kann, zu verstehen: „Er biß in die zerschlissenen Zitzen, die ihn gestillt hatten“ (*Duell*, S. 39)

Das Adjektiv „zerschlissenen“ bezieht sich hier auf die durch das „Dröhnen der Wogen“ (ebd.) wachgerufene und verdrängte Imagination der mütterlichen Brüste, die durch den Stillvorgang in Mitleidenschaft gezogen worden sind. Diese Objekte werden in der Szene mit den ‚ersetzten‘ Brüsten der weiblichen Hauptfigur überblendet. Der entwickelte Hass

¹⁰¹ Vgl. Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 90: "Handlungen, folgerichtige Handlungen schützen das Leben. Handlungen legten feste Pfade über bodenlosen Treibsand."

¹⁰² Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 290: "Der Wille, im Augenblick zu leben, findet seine logische Bühne auf dem verfügbaren Sand, einem Gelände mit vergänglichen Formen."

¹⁰³ Vgl. Melanie Klein: *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Stuttgart 1962, S. 69

¹⁰⁴ Vgl. Robert Brown: *Analyzing Love*, Cambridge, New York, 1987, S. 22: "It is a psychological commonplace that children cannot love themselves - cannot develop a sense of self-worth - unless they are first attracted toward, and identify with, such satisfying external objects as the mother's breast. Unless children can invest their affection in external objects, they cannot invest it in themselves."; Vgl. auch: Fritz Riemann: *Grundformen der Angst*, a.a.O., S. 39

¹⁰⁵ Vgl. Tilmann Moser: *Das erste Jahr. Eine psychoanalytische Behandlung*, Frankfurt/M., 1988, S. 24

¹⁰⁶ Melanie Klein/Joan Riviere: *Seelische Urkonflikte. Liebe, Haß und Schuldgefühl*, a.a.O., S. 76/77

auf die Brust, die einst die nahrungsspendende, „eine gute Brust sozusagen“¹⁰⁷ war, resultiert aus dem Gefühl, dass sie ihm versagt werden könnte, dass sie einst versiegt und als Objekt der Begierde nicht mehr zur Verfügung steht. Die Zerstörungswünsche sind aber nur von kurzer Dauer und werden eingeholt von Todeswünschen, da der Säugling meint, seine Phantasie habe tatsächlich stattgefunden, das heißt, er habe die Mutterbrüste zerstört¹⁰⁸. Genau dieses Trauma wird im geschilderten Liebesvollzug wiederholt. Bezeichnenderweise sind dabei beide Figuren von Todessehnsüchten befallen:

„Sie war erfüllt vom Trieb sich morden zu lassen. Sie bot ihren Hals, ihre Brust seinen Zähnen dar, und er schlug diese in ihr Fleisch ... und er würgte sie, während die Wunde des Schoßes in Todeszuckungen die eingestochene Waffe umsaugte.“ (*Duell*, S. 39/40)

Die infantile Projektion reagiert sich hier also am zur Verfügung stehenden Objekt ab: Mutter und Liebespartnerin sind im Affekt und im Phantasma kongruent. In Weiss' Erzählung ist das Meer also als Projektionsfläche libidinöser, regressiver Phantasien und als Austragungsort eines Duells unverarbeiteter Kindheitskonflikte mit gegenwärtigen Störungen der Figuren vorgestellt¹⁰⁹. Die Evokationen einer stets zugänglichen, maritimen Umgebung: „Er wollte zurückfliehen zur Entlegenheit des Meeres.“ (*Duell*, S. 54)- die der Erzählung als Folie unterlegt ist - bestärken diesen Eskapismus einerseits und das Auftauchen signifikanter Konflikte andererseits, die das Ich gefangen halten und seine Entwicklung und Ich-Stabilisierung nachhaltig beeinflussen und blockieren:

„Es war der Ruf nach ihr, die ihn geboren hatte, den er unterdrückte. Erst jetzt drang der Ruf hervor, der während seines ganzen Lebens in ihm gesteckt hatte wie ein Geschwür ... Wie hast du gelebt - welche Armseligkeit, welche Verödung! Er sah sein Leben in Stücke gehn, er warf sich vor sie hin, die ihn entbunden hatte. Sie hatte ihn gestützt, ihn unterminiert mit ihrer steten pochenden Gegenwart, hatte ihn gefällt, mit einer kleinen Geste, die andeutete, daß sie ihn verlassen würde. Ihr Sieg war vollständig. Sie hatte die Grundsituation wiederhergestellt, die einmal sein Leben bestimmt hatte“ (*Duell*, S. 119)

Es konkurrieren also die Wiederherstellungsbestrebungen und Rückkehrphantasien, die als innerpsychische Sogwirkung mit dem Meer gleichgesetzt sind, mit den Einsichten des Ich, dass im Mütterlichen der Ursprung des Übels liegt. Das Meer taucht als ambivalente, gleichfalls amorphe Größe auf, die das Ich ans feste Land gespült hat, aus der es seine Identität stiftet, von dessen Sogwirkung es sich aber fernhalten muss, um nicht zu ertrinken. Kurzweilige Intervalle rufen das ins Bewusstsein: „Aber der Zwang zum Leben bekam ihn in den Griff, zog ihn höher den Strand hinauf.“¹¹⁰ Die angestrebte Entfernung vom Medium des Wassers¹¹¹ ist der sinnbildliche Versuch, Boden unter die Füße zu bekommen, der

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Melanie Klein: Das Seelenleben des Kleinkindes, a.a.O., S. 91

¹⁰⁹ Melanie Klein/Joan Riviere: Seelische Urkonflikte, a.a.O., S.79: "Psychoanalytische Befunde zeigen, daß Gefühle solcher Art tiefer verwurzelt sind ... und daß sie immer mit unbewußten Schuldgefühlen verbunden sind."

¹¹⁰ ebd.

¹¹¹ Peter Weiss: Das Duell, a.a.O., S. 105: Im befreienden Weinkampf versucht das Ich - wieder ist das Meer mit dem weiblichen Schoß konnotiert - seiner Insuffizienz Herr zu werden: "Er warf sich vor ihr nieder, preßte

Sogwirkung des Wassers und der Mutterimago, damit der Objektbesetzung, zu entkommen und eine eigenständige Existenzbegründung zu ermöglichen, die auf ein diesseitiges Ankommen zielt: „Einen Wohnplatz finden. Bleiben. Nur nicht mehr dieses wilde Flichen.“ (*Duell*, S. 92)

4.8 Mystische Dimension des Ortes. Floß und Stadt als simultane Wahrnehmungsergebnisse. Metaphysische Stadtrealität

Wie ein „Schiffbrüchiger“¹¹² muss sich das noch seekranke und bewegungsunfähige Ich den Boden erst (zurück) erobern, die Festigkeit des Landes¹¹³ - die mithin eine Illusion ist - von der er getrennt war, mühselig erkunden:

„Er hatte jetzt das Festland erreicht. Er tappte jetzt auf dem Festland, Straßen entstanden und Häuser und Fahrzeuge. Er lebte jetzt auf dem Festland, trotzdem war es, als suche er festen Grund bei jedem Schritt.“ (*Duell*, S. 53)

Die Anapher „Er ... jetzt“ unterstreicht hier den Charakter einer selbstinduzierenden Formel, die sich der Realität, der Rückkehr ans feste Land, couragiert versichern will und erst durch die Konjunktion „trotzdem“ eine Zäsur erfährt, ja desillusioniert wird. Das *Verbum* „tappte“ vertritt die unsichere Fortbewegungsweise, die sich jedes der Schritte erst versichern muss und im Gehen noch eine ungewohnte Erfahrung macht¹¹⁴.

Peter Weiss hat in der *Ästhetik des Widerstands* diese Vorstellung in zweifacher Weise umgesetzt: Die Ankunft der überlebenden Flößlinge nach wochenlanger Irrfahrt ans Festland wird bezeichnend als „taumelnde Schritte“ (*ÄdW*, II, S. 29) wiedergegeben. In der Synchronisierung des Spaziergangs entlang der Seine mit der Reflexion über die Vorkommnisse auf dem Floß erfasst der Protagonist, den Weiss als einen Gesträndeten in Paris eintreffen lässt, eine analoge Situation, die hier sinnbildlich sein Fortkommen, über das er sich Gedanken macht, beeinträchtigt. Das Ich erlebt parallel zur Lektüre, in der von der gefährlichen „Querlage des Floßes“ (*ÄdW*, II, S. 14), dem hörbaren „Klatschen der Segelfetzen“ (ebd.) und der „Drehung“ (ebd.) die Rede ist, einen „Anfall von Schwindel und Umnachtung“ (ebd.), als er sich in unmittelbarer Wassernähe aufhält. Die verhängnisvolle Lage auf dem provisorischen Floß überträgt Weiss insofern auf die schwankende Fortbewegung seines verunsicherten Helden:

„Ich wußte in dieser Stunde nur, daß ich hindurch mußte durch eine Fülle von Ablagerungen, die sich so dicht ineinander verschoben und versponnen hatten, daß jede Bewegung gleichsam ein Knirschen und Bersten hervorrief“ (*ÄdW*, II, S. 15)

sein Gesicht in ihren Schoß, in unaussprechlicher Furcht vorm Alleinsein. Reißende Ströme in ihm, ein eingesperrtes Meer suchte nach einem Ausweg, zersprengte die Dämme der Augen."

¹¹² Annie Bourguignon: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa, a.a.O., S. 25

¹¹³ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge über den Fluß, a.a.O., S. 98:

¹¹⁴ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 58: "Ich spüre wie der Boden unter mir wankt und befinde mich plötzlich als Seemann an Bord eines verfallenen Schlosses."

Auch die „starke Schlagseite“ (*Fremde*, S. 200) des Floßes und das aufbrausende Meer - „unruhig wird der Ozean, wie eine schräge Ebene tauchte es auf“ (ebd.) – als ein poetologisches Junktim, die Gefährdung des Ich innerhalb eines urbanen Raumes darzustellen, liegt mit der frühen Prosa bereits vor. In der *Ästhetik des Widerstands* kennt Peter Weiss demnach bereits die Möglichkeit, die nautische Sphäre mit dem *Topos* des Spaziergangs zu synchronisieren. Das „Anwachsen der Laute“ (ÄdW, II, S. 17), das Pariser Verkehrsrauschen im Morgengrauen, verbindet sich dort mit den aufschlagenden Wellen, die sich an der Floßwand brechen. Diese Synchronizität hat Peter Weiss bereits in *Der Fremde* in einem surrealistisch-metaphysischen Stadtportrait präfiguriert:

„Im Mittelstrom der Straße schwimmen die Fahrzeuge in entgegengesetzten Richtungen ... Die Schritte an den Ufern der Straße schäumen, die Schuhsohlen scheppern wie Strandgeröll, die Böen und die Gischt der Motoren sausen in der ... Luft“ (*Fremde*, S. 162)

Das surrealistisch geprägte Irritationsprinzip ermöglicht die Darstellung zweier simultaner Ebenen, die den ‚Realitätsstatus‘ untereinander in Frage stellen und die Wahrnehmungsfähigkeit des Ich dadurch hervorheben. Dieser surreale Effekt kommt bei der Pariser Stadt-Wahrnehmung in der *Ästhetik des Widerstands* nicht abhanden:

„Im vollen Tönen des Verkehrs, im Getriebe der Menschen, die ihren Geschäften entgegen-eilten, kam ich von der Place Vendôme, auf der ich gesehn hatte, wie sich die Säule neigte, wie sie fiel und zerbarst. Hatte sie sich auch, wie in einem rückwärts gedrehten Film wieder aufgerichtet ... „(ÄdW, II, S. 21)

Auch die wahrgenommenen Gegenstände der „Straßen ... Häuser und Fahrzeuge“ (*Duell*, S. 85) repräsentieren zweierlei: Zum einen, dass diese „metaphorische Abstraktion der Grenzbegriffe“¹¹⁵, die hier von Weiss surrealistisch umgesetzt werden, an ihrem sozialen Ort, der Stadt, festgemacht werden - zum anderen aber, dass hier eine undifferenzierte kindliche Attitüde evoziert wird, die sich der Gegenstände bemächtigt, wie es in Aragons *Paysan de Paris* der Fall ist: „Es hatte etwas Phosphoreszierendes der Fische, wie ich es am Pier von Port-Bail in Cotentin habe feststellen können, als ich noch Kind war.“¹¹⁶ Die überaus gegenständliche Wahrnehmung steht hier im Zusammenhang mit der existentiellen Problematik des Ich, der in der groben Rasterstruktur von Straßen, Häusern und Fahrzeugen die Garanten einer angestrebten Verwurzelung¹¹⁷, auf die er seine Existenz begründen kann, nach der er verlangt.

Es wird deutlich, dass das Meer in diesem Kontext den Bereich des Traums, der Erinnerung, der Imagination, also das Irrationale vertritt. Das Land hingegen, das zu betreten so außerordentlich schwierig ist, verkörpert die an das Ich gerichtete Erwartungshaltung, die

¹¹⁵ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 356

¹¹⁶ Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 28: Auch die Rückführung einer Erinnerung aus den Kindertagen klärt den enigmatischen Charakter der bekannten Szene vor den Schaufensterauslagen des Spazierstockhändlers in der Pariser Passage nicht auf, schon gar nicht der rationelle Erklärungsversuch, daß schließlich auch ordinäre Spazierstöcke phosphoreszierende sein können.

¹¹⁷ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 99: "Dann soll sich das Vertrauen auf die Festigkeit des Bodens verbinden mit der Verwurzelung in ihm als eine Metapher für Seßhaftigkeit, Treue ..."

sich wie das Meer akustisch in Erinnerung ruft: „Er hörte das Rauschen unten von der Stadt, und Hammerschläge von nahe gelegenen Baustellen“ (*Duell*, S. 51). Die Geräusche sind eine Selbstvergewisserung, die das Ich gleichzeitig in Opposition setzt zur Verursachung dieser. Das Alltägliche bekommt auch hier den Anschein eines Außergewöhnlichen. Den Anbruch des Tages erlebt der Protagonist in Weiss' letzter Stadtperspektive als Anheben der amorphen Geräusche. Weiss errichtet eine „Raumkunst“¹¹⁸, die von den atmosphärischen Bedingungen des Morgenanbruchs profitiert und den Konturen einen noch unbestimmten Charakter verleiht, wie es Aragon im *Paysan de Paris* festhält: „So wie die Dinge am Morgen, wenn ein Traum verwischt, sich erst mühsam wieder auf ein Maß besinnen müssen“¹¹⁹. Der Traum, aus dem das Ich erst erwachen muss, das ist der „angstvolle Traum“ (ÄdW, II, S. 17) des Géricault, auf den der Protagonist sich eingelassen hat, um gleichzeitig seine Wahrnehmung für das, was um ihn herum passiert, zu schärfen:

„Die Schritte der Menschen, die aus dem Portal kamen, dunkel gekleidet die meisten, Aktenmappen unterm Arm, wurden schon übertönt von einem metallnen Gesurr, einem schwirrenden Singen, das aus der Stadt emporstieg“ (ÄdW, II, S. 17/18)

Die gespannte Wahrnehmung des Ich ortet detailliert die vorbeieilenden Passanten und registriert gleichzeitig ein abstraktes Geräusch, das zwar dem Autoverkehr zugeordnet wird, vielmehr aber von der Angespanntheit des Ich auf die bedrohliche Lage der Welt verweist¹²⁰.

In *Das Duell* sind Meer und Stadt im akustischen Signal des „Rauschens“ zu einer ans Ich gerichteten mythischen Dimension des Ortes überhaupt geworden. Wie Aragons Titel *Pariser Landleben* die beiden Quartiere und unterschiedlich gearteten Milieus von Land und Stadt, genauer von Naturraum (Buttes-Chaumont) und Kulturraum (Passage) zusammengeführt werden, um so auf die Gefährdung des Ortes aufmerksam zu machen, den Protagonisten zu sensibilisieren¹²¹, so schärft in Weiss' Erzählung das Nebeneinander von Meer und Stadt das Bewusstsein der Ich-Figur¹²². Der Höhepunkt dieser poetischen Dimension kommt in der Parisepisode zur Geltung, die das Wasser wie ein Prisma benutzt - eine Vorstellung, die in *Das Duell* geäußert wurde:

„Die Architekturen und Avenuen zogen den Wanderer hinein in ihre Weiträumigkeit, und das Licht, widergespiegelt vom Wasser und von den sandgelben Tönungen der Häuserwände, tat das seine“ (ÄdW, II, S. 20).

¹¹⁸ Vgl. Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 27

¹¹⁹ ebd., S. 40

¹²⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 24: " ... jetzt bestimmten dunkel gekleidete Herren feierlich und korrupt über die Geschicke der Nationen"

¹²¹ Vgl. Hans T. Siepe: *Das Paris der Surrealisten - Die Passagen*, Aragon, Walter Benjamin. In (ders.) *Surrealismus. Fünf Erkundungen*, Essen, 1987, S. 89

¹²² Vgl. Peter Weiss: *Der Fremde*: "Ich höre alle Dialekte des Erdinnern und der Dächer, höre alle Idiome der Stadt, höre bei jedem Wortansatz andre Worte darunter klingen, spüre das fruchtlose Suchen nach dem richtigen Wort...jedes Wort, das man anfassen will, entgleitet in ein undurchdringliches flimmerndes Wasser, in dessen Tiefe all die anderen versunkenen Worte schwimmen wie Blechfischchen, an denen man sich verfängt."

Die Stadt bildet in ihrer Zeichenfunktion, vor allem in der Naturemblematik bzw. Meeresmetaphorik, die bei Aragon durch den Vergleich der Passage mit „Menschen-Aquarien“¹²³ in „einem grünlichen, irgendwie submarinen Licht“¹²⁴, einem „Meergrün“¹²⁵ erscheinen, den eigentlichen „Dämmer der Orte“¹²⁶ erst ab. Die maritimen Evokationen, die wie in Weiss' Text, eine angespannte Verbindung mit der Stadt eingehen, symbolisieren die Tiefenschichten, das Triebhafte und Unbewusste, das Latente, das sich unter der Oberfläche und dem dort Manifestierten abbildet¹²⁷.

In Peter Weiss' *Das Duell* ist dieses triebhafte Element deutlicher zugunsten einer tiefenpsychologischen Erkenntnis und einer Anamnese entwickelt, die nicht nur die Frage des Unbewussten aufwirft, wie bei Aragon, sondern nach möglichen Störungen oder Ursachen der Existenz sucht: „Das Dunkle, das Uralte besaß ihn“. (*Duell*, S. 36) Diese Dysfunktionen werden bis in die prä- bzw. perinatale Sphäre zurückverfolgt:

„Die Kraft war von ihm genommen worden, er konnte nicht aufrecht stehen, er war ein Kind, das noch nicht gehen konnte, in der weißen Zelle, in der er lag, erlebte er den Zustand vorm Entstehen eines Bewußtseins.“ (*Duell*, S. 47)

Der signifikante Unterschied zwischen Weiss' surrealistisch-psychoanalytischer Erzählung und Aragons *Pariser Landleben* zeigt sich schon in der plötzlich auftauchenden Mutterimago, die keineswegs mit angenehm-erotischen Konnotationen¹²⁸ verknüpft ist.

4.9 Wiederbelebung der originären Wahrnehmungsergebnisse. Der Schiffbruch als kindlicher Vorstellungsinhalt

Als Wurzel dieser Verunsicherung und Haltlosigkeit, als Quelle der Nacht- und Tagträume¹²⁹ wird die Kindheit ausgemacht, in der die mutmaßlichen Defekte ausgelöst scheinen und diese sich systematisch als Wiederherstellungsphantasie einer „Ästhetik des Versteckten“¹³⁰ offenbaren. Aragon hat diesen Prozess im Begriff des „Zauberkastens“ geprägt, einem Kinderspielzeug, in dem sich „die ganze Ausrüstung (befindet), die einer benötigt, der die Welt verwandeln will“¹³¹. In ihm wird die kindliche Attitüde wieder belebt, der Sinn,

¹²³ Vgl. Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 18

¹²⁴ ebd., S. 28

¹²⁵ ebd., S. 18

¹²⁶ ebd.

¹²⁷ Vgl. Hans T. Siepe: *Das Paris der Surrealisten*, a.a.O., S. 99: "Der Mikrokosmos der Passage erscheint in seiner Realität einerseits, in seiner Sur-realité andererseits, welche erreicht wird durch eine Halluzination, die sich an der Wirklichkeit entzündet. Im *Traité du Style*, den Aragon 1928 veröffentlichte, ist ...die Rede von einer "masse abyssale, l'écumante et large mer qui passe sous Paris".

¹²⁸ Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 29: "Ich Haar war aufgelöst und zuweilen klammerte sie sich mit den Fingern an die Stöcke."

¹²⁹ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. In: Studienausgabe, Bd. II. Frankfurt/M., 1972, S. 209: "Je tiefer man sich in die Analyse der Träume einläßt, desto häufiger wird man auf die Spur von Kindheitserlebnissen geführt, welche im latenten Trauminhalt eine Rolle als Traumquelle spielen."

¹³⁰ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, a.a.O., S. 31

¹³¹ Vgl. Louis Aragon: *Passage des Cosmoramas*. In: Günter Metken (Hrsg.): *Als die Surrealisten noch recht hatten*, a.a.O., S. 190

die Dinge nach den eigenen Vorstellungen zu konstruieren und über sie jederzeit verfügen zu können: „... auf daß ich nach Belieben das Leben hineinversetzte“¹³².

Das Pendant zum surrealistischen „Zauberkasten“ ist in Weiss' Text der Rückgriff auf das vor allem durch Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* erinnerte Panorama, das hier als originäres Wahrnehmungsereignis des Kindes „... nicht zuletzt deshalb fasziniert, weil die großen Panorama-Maschinen selbst den psychischen Prozeß abbilden“¹³³. Der psychische Prozess bezieht sich in erster Linie auf den Wahrnehmungsmodus, der den Panoramabesuchern suggeriert, im Mittelpunkt des Geschehens zu stehen, an den visualisierten, akustisch untermalten Abläufen unmittelbar beteiligt zu sein. In der plötzlichen Erinnerung an den „Zauberkasten“ bei Aragon sowie an das „Panorama“ bei Weiss, das neben der *Laterna Magica* einen hohen Stellenwert für sein künstlerisches Schaffen hat, geht es also um den psychischen Gehalt, um die Rückführung einstiger Wahrnehmung¹³⁴ und Sehweisen, an denen Weiss als Maler in besonderer Weise interessiert und überzeugt war. Das Bild vom Schiffbruch, inspiriert durch die wechselnden Programme des Panoramas, in denen spektakuläre Schiffbrüche, Eroberungsfahrten und Piratenszenen nicht fehlten, taucht hier als kindliche Allmacht- und Zerstörungsphantasie¹³⁵ auf:

„Als Kind hatte er Welten gebaut und sie mit seinem Wesen bevölkert - er hatte Städte, Häfen, Schiffe gebaut, im morgengrauen Strandbett liegend sah er die Panoramen der alten Landschaften. Aber auch dort schon hatte es diese Feindseligkeit gegeben, dort hatte es eine verborgene Drohung gegeben, er hatte seine Häuser, seine Gartenanlagen zerstört, seine Boote in den Grund gebohrt, Feuer an den Festungen gelegt.“ (*Duell*, S. 51)

Weiss synchronisiert damit drei Ereignisse gleichzeitig: Während das Ich der ‚erzählten Zeit‘ dem „Strandbett“ zuzuordnen ist, werden Assoziationen mit der Kindheit geweckt, die einerseits das infantile Spiel betreffen und andererseits die Einflüsse beschreiben, die vom Guckkasten und seinen „mechanisch optischen Vorstellungen“¹³⁶ unmittelbar auf dieses Spiel übertragen werden. Auslöser dieser Erinnerung an kindliche Spiele und an die einstmals am Objekt erprobten Allmachtsphantasien ist der akute Leidensdruck, die Lebensumgebung als nicht mehr erträglich zu bewerten: „Er mußte sich eine Welt schaffen, sich seine eigene Welt bauen“ (*Duell*, S. 51). In seiner Rekonstruktion erinnert das Ich ein Kind, das auch hier bevorzugt den Zerstörungseffekt wahrnimmt und im Anschluss an die Panoramavorstellung seine selbstgebauten Landschaften, Schiffe usw. vernichtet. Der Rückgriff auf die Kindheit ist folgerichtig, vertritt er doch die in Adornos Aufsatz formulierte Kardinalfrage: „Wo habe ich das schon einmal gesehen?“¹³⁷.

¹³² ebd.

¹³³ Vgl. Inge Habig/Kurt Jauslin: Der Auftritt des Ästhetischen, a.a.O., S. 136

¹³⁴ Vgl. T.W. Adorno: "Rückblickend auf den Surrealismus." In: (ders.) *Noten zur Literatur I-IV*, Frankfurt/M., 1972, S. 158

¹³⁵ Vgl. Melanie Klein: *Rollenbildung im Kinderspiel*. In: (dies.) *Frühstadien des Ödipuskomplexes*. Frühe Schriften 1928-1945, Frankfurt/M., 1991, S. 55

¹³⁶ Vgl. Franz Patzer/Gerda Barth: *Illusion und optische Täuschung*, a.a.O., S. 18

¹³⁷ Vgl. T. W. Adorno: *Rückblickend auf den Surrealismus*, a.a.O., S. 158

Für den Protagonisten in *Das Duell* ist aber kein Glück der Kindheit heimzuholen, sondern lediglich die Vermutung, dass auch diese bereits von destruktiven Elementen bestimmt war. Die psychoanalytisch untersuchte Bedeutung kindlicher Ausdrucksmöglichkeiten und kindlichen Spielverhaltens bestätigt sich: „Das Kind drückt von Anfang an seine Phantasien und Ängste hauptsächlich im Spiel aus“.¹³⁸ Als Indikator dient das Modell vom Schiffbau und der selbst inszenierte Schiffbruch, der noch in *Abschied von den Eltern* in den introspektiven, die Schrecken des Tages sublimierenden Spielen des Ich auf dem elterlichen Dachboden ihren nachhaltigen Widerhall finden. Im Modellbau der Schiffe und deren inszenierten Untergang liegt demnach seit *Das Duell* ein operantes-psychoanalytisches Deutungsmodell¹³⁹ *en miniature* vor, auf das die Ich-Figur in ihrer schmerzhaften Selbsterkenntnis¹⁴⁰ und obsessiven Ursachenforschung stößt:

„Die Möglichkeit, durch das Spiel gleichzeitig eine Reihe von Erfahrungen und phantasierten oder wirklichen Situationen darzustellen, gewährt uns ein zusammenhängendes Bild von der Arbeit der kindlichen Seele.“¹⁴¹

Dem Ich eröffnet sich also nicht eine Welt der Kindheit als wünschenswerter Schonraum, in dem Kreativität und Behütetheit vorherrschten, sondern in der vielmehr die Anlagen für die jetzige Misere vorliegen:

„Unter allen Handlungen lag eine verfilzte fremde Welt. Furcht und Schwindel packten ihn beim Gedanken an die Kindheit. Die Gebälerin lebte noch, die Megäre, einsam in ihrem verödeten Reich.“ (*Duell*, S. 67)

Auch der parallele Rekurs auf die populären, wechselnden Bildprogramme der Panoramarotunden und ihrer virtuellen Allansicht wird gleichfalls als Täuschung und „Illusion“ entlarvt - auf das die nahezu perfekte Technik ursprünglich angelegt war. Die „verborgene Drohung“ versteht sich hier also als Decouvrierung der im Panorama vorgegebenen virtuellen Wirklichkeit¹⁴². Das Kind hat sich nicht täuschen lassen und hinter dem *Faux terrain* die „Drohung“ und „Feindlichkeit“ gewittert.

Mehr noch: Die Zerstörungstendenzen des Kindes decken sich mit den Landschaften des Panoramas, der „Darstellung aktuell real-politischer Ereignisse wie Schlachten, Belagerungen ... Seeschlachten und auch Schiffbrüche, in denen die „Illusion der Bewegung verdichtet“¹⁴³ wurde. Hinter diesem verdichteten Moment, dem vom Autor surrealistisch-psychoanalytisch rekonstruierten Spiel und den prädestinierten Panoramalandschaften verbirgt sich Weiss' in *Abschied von den Eltern* lanciertes autobiographisches Projekt einer ver-

¹³⁸ Vgl. Melanie Klein: Das Seelenleben des Kleinkindes, a.a.O., S. 12

¹³⁹ Vgl. Fritz Riemann: Grundformen der Angst, a.a.O., S. 35

¹⁴⁰ Vgl. Peter Weiss: Das Duell, a.a.O., S. 51 "Was waren das für Forschungen, die er betrieb?"

¹⁴¹ Melanie Klein: Das Seelenleben des Kleinkindes, a.a.O., S. 15

¹⁴² Vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, S. 17

¹⁴³ Inge Habig/Kurt Jauslin: Der Auftritt des Ästhetischen, a.a.O., S. 136

malediten Kindheit: „Das Licht ist, so wie ich es mir dachte, gedämpft und flimmernd, wie das Licht über den Bildern im Guckkastentheater meiner Kindheit“. (*Fluchtpunkt*, S. 27) Dort tauchen die im surrealistischen Dämmerlicht¹⁴⁴ gehaltenen Augenblicke, in denen das Panorama und das Kinderspiel sowie die versenkten Schiffe aus den Panoramen wieder auf. Hier vor allem liegt das eigentlich ‚Surrealistische‘ in Weiss’ frühen Texten, besonders in *Das Duell* verborgen: Es sind die Lichtwirkungen, durch die die Handlungen oder Reflexionen, die alle „im ungewissen Licht“ (*Fluchtpunkt*, S. 27) belassen sind, wie es den Bildrotunden, die „mit den veränderten Linsen auch neue Blicke schufen“¹⁴⁵, zu Eigen war und wie es Louis Aragon im „Zwielicht“¹⁴⁶ den Wahrnehmungsgegenständen seines Protagonisten - ausgelöst durch die Architektur der abgeschrägten Oberlichter - eingimpft hat.

4.10 Sexualität und Todesvorstellung. Maritimes Filmzitat als psychologisches Engramm

Alain Corbin hat in seiner umfangreichen Untersuchung zum metaphorischen Raum des Meeres, der sinnlichen Erfahrung am Strand, vor allem „der sexuellen Besetzung des Ortes“¹⁴⁷ und dem dort ausgelösten Wunsch der Verschmelzung, dem engen Kontakt mit dem Meerwasser als Ausdruck tiefsten Verlangens, eine hohe Bedeutung beigemessen. Peter Weiss bringt das Meer mit der Sexualität eng zusammen: Es ist aufgezeigt worden, dass die im sexuellen Akt auftauchenden Mutterimaginationen gerade für den männlichen Protagonisten den Vollzug des *Koitus* unterbinden. Der Titel *Duell* ist in Verbindung mit der einstigen Objektfindung und der daraus entstehenden Regression bereits entschlüsselt worden.

Der innere Konflikt zwischen dem sexuellen Verlangen und der gleichzeitigen Furcht vor dem Weiblichen zeichnet sich vor allem für den männlichen Part als ein ich-gefährdendes Potential aus: „Es zog ihn in ihr Sinken hinein, er wurde langsam hinabgesaugt“ (*Duell*, S. 55) Während die Lebensangst und die Vereinsamung das Ich imaginär zur Rückkehr in die Ur-Heimat treibt¹⁴⁸, erweckt der weibliche Schoß eine Furcht, die durch den Abort der Hauptfigur als traumatisierendes Organ erkennbar ist:

„Blut sickerte aus ihr, sie spürte, daß sie langsam auslief wie eine Sanduhr. Neben dem Bett auf dem Stuhl lag ein Haufen rotbefleckter Tücher, die Binde um ihren Schoß war schwer von Blut ... „ (*Duell*, S. 53)

¹⁴⁴ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 23

¹⁴⁵ Vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 18

¹⁴⁶ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 23

¹⁴⁷ Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 219

¹⁴⁸ Vg. Peter Weiss: *Das Duell*: S. 52: "Die Vereinsamung in seinem Leben war so groß, daß er sich zurückgleiten lassen wollte in das Meer, das ihn ausgestoßen hatte."

Der Verlust der Schwangerschaft mündet für die weibliche Figur in den Rückfall ins Kinderstadium: „Sie befand sich tief in ihrer Kindheit, sie lag im Kinderzimmerbett“¹⁴⁹. Das Ich wird in dieser Situation nachhaltig mit seinem Geburtstrauma konfrontiert. Die als überwunden geglaubte Furcht vor dem weiblichen Geschlecht bricht hervor: „Eine süßliche Wärme schlug ihm entgegen. Es war, als träte er in das Innere eines Körpers“¹⁵⁰. In dieser Konstellation werden beide „... auf die Stufe des ersten Genitalkonflikts zurückgeworfen und flüchten von da an weiter zurück in die ursprüngliche Libidosituation, die wieder für beide Geschlechter in der Rückkehr zur Mutter besteht“¹⁵¹ - wie es Otto Rank in seiner Analyse über das Geburtstrauma beschrieben hat. Diese Rückkehr äußert sich für das Ich, indem er zum Meer flüchtet, dem stets verfügbaren halluzinatorischen Fluchtraum: „Er wollte zurückfliehen zur Entlegenheit des Meeres“ (*Duell*, S. 54).

Die Allgegenwart des metaphorischen Meeres demonstriert, dass die Figuren in seinem Bannkreis gehalten sind, der ihre Entwicklung zu lebens- und vor allem beziehungsfähigen Individuen verhindert. In der superlativen Ausnutzung dieses Sprachbildes, der Flucht „zur Entlegenheit des Meeres“ ist hier „in einer romantischen Umwertung der Werte“¹⁵² der konventionelle Topos des Meeres als Hyperbel vorgestellt, die den abgeschiedenen, einsamen Raum potenziert. Durch die Substantivierung „Entlegenheit“ ist das Meer als ein idealisierter Projektionsraum zu verstehen, der über den symbolischen Topos hinausweist. Weiss arbeitet im *Duelltext* auffällig mit Extremisierungen der Sprach-Bilder, die Sprach- und Sehgewohnheiten gleichermaßen brechen und stattdessen die Wörter neu konnotieren. Wie in der Panoramalandschaft die „Feindlichkeit“ herausgestellt wurde und im Zusammenhang mit den infantilen Spielweisen eine besondere Bedeutung erlangt, so ist durch die Betonung der „Entlegenheit des Meeres“ auf eine weiter zielende Bedeutung der Wortfigur hingewiesen, die eine surreale Vorstellung vom Meer ablichtet, als eine halluzinative Raumgröße, die sich im Wahrnehmungsverhalten des Ich abspielt und eine Rückkehrphantasie repräsentiert. Mit dieser semantischen Organisation wird gleichzeitig der illusorische Gehalt, also die Nichtigkeit dieser Bemühungen, vor Augen gehalten.

Den Sexualakt hat Weiss mit den surrealistischen Emblemen der Panoramalandschaften, ihrer flüchtigen, lasziven Bildlichkeit, sowie den psychoanalytischen (nautischen) Traumsymbolen, vornehmlich aus den prospektiven Reiseträumen synchronisiert. Das folgende Sprachbild ist immens aufgeladen und zusätzlich mit einem emphatischen Filmausschnitt verschränkt, der den *Coitus* als Todeskampf imaginiert. Regressive Umkehrphantasien werden mit dem Wechsel der Sexualstellung parallelisiert, gleichzeitig taucht eine als Filmfigur verschlüsselte Vaterinstanz auf. Rank hat diese Träume vor allem in Zusammenhang mit Fahrzeugen, besonders dem Schiff, als Projektionen der Mutterleibssituation interpretiert;

¹⁴⁹ ebd., S. 54

¹⁵⁰ ebd.

¹⁵¹ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 59

¹⁵² Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 87

der Tod, in diesem Fall besonders das Verschlungenwerden durch das Meer, offenbart sich als das Rückphantasieren in den Mutterleib¹⁵³.

Die filmische Sequenz führt den Tod des Geliebten vor Augen, der im selben Moment der Sexualpartner ist. Im surrealistischen Verfahren der Bildmontage, die die Realitätsebenen verzerrt und dabei selbst auf ein Filmzitat zurückgreift, fügt Weiss eine Trias aus den beiden Topoi Tod und Sexualität, sowie dem Phantasma der Unrealität, das mit dem Meer kongruent ist, neu zusammen. Der ertrinkende Kinoheld generiert zur Projektionsfigur libidinöser und regressiver Tendenzen vor dem eigentlich verdrängten: „Wenn man eine nahestehende Person ... verliert, so erinnert diese Trennung wieder an die Urtrennung von der Mutter und die schmerzliche Aufgabe, die Libido von dieser Person abzulösen, welche Freud im Vorgang der Trauer erkannt hat, entspricht einer psychischen Wiederholung des Urtraumas“¹⁵⁴ In Weiss' Text finden sich diese psychoanalytischen Befunde wieder:

„Immer reisten sie, jeder für sich, durch wechselnde Landschaften. Manchmal begegneten sie einander auf zufälligen Situationen, dann ging es wieder weiter durch Däfte, unbekannte Gegenden, aufgerührte Elemente, als ihre Blicke sich wieder trafen, spiegelten sich transozeanische Welten. Während ihre Hände sich in seinem Haar bewegten, war sie selbst abwesend. Jetzt war er die See, und sie war der Turm. Die stieg aus ihm auf. Sie hatte sein Geschlecht überwunden. Sie glitt in einem schmalen Kanu dahin - es war etwas aus einem Film, an den sie sich erinnerte - eine junge Frau, heiliggesprochen, wurde vom Obersten Priester aus dem Dorf geführt, über das Meer gebracht, um auf einer entlegenen Insel ausgesetzt zu werden, und der, der sie liebt, schwamm hinterher, klammerte sich ans Tau, das vom Boot herabhing, und der alte Mann beugte sich über sie, zerschnitt das Tau mit seinem Messer, und er im Wasser trieb zurück, sie sah wie er mehr und mehr ermattete, sie sah, wie er versank, das letzte was sie sah war seine Hand, die sich aus dem Wasser hob“ (*Duell*, S. 106).

Die psychoanalytische Interpretation der Todesvorstellung auf diese Szene übertragen, wird durch den halluzinogenen Fall des Ich nach dem Vollzug des Geschlechtsverkehrs beglaubigt - wörtlich heißt es: „Er sank. Sank langsam herab ... Der Abgrund fing ihn auf, weich“ (*Duell*, S. 107). Die Verben ‚sinke‘ und ‚auffangen‘, sowie die Adjektive „langsam“ und „weich“ spielen auf die „vollständige Rückkehr *in uterum*“¹⁵⁵ an. Dass die filmische Requisite des Taus auf die Beziehung der beiden Hauptfiguren hin zu lesen ist, ergibt sich aus dem weiteren Textverlauf und der Reflexion des Ich: „... wie konntest du dich auf ihre Nähe verlassen, auf das Seil, das euch aneinander hielt, was wußtest du von ihren Absichten?“ (*Duell*, 107)

¹⁵³ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 97

¹⁵⁴ ebd., S. 44

¹⁵⁵ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 91; besonders in der Analyse des Textes *Von Insel zu Insel* werden diese Bewegungsverben als Evokationen der Ur-Geborgenheit herauszustellen sein.

4.11 Die gescheiterte Beziehung als Stellvertreter-Modell einer gesellschaftlichen Dysfunktion

Von dieser Radikalität, der grauenhaftesten „Variante des Schiffbruchs“¹⁵⁶, die sich in der Perspektivierung der sich neigenden Kräfte des Schwimmers ausdrückt und nichts anderes als das gnadenlose Ertrinken, den Untergang zulässt, scheint der Autor überzeugt. Das Ich ist dem Ertrinken anheim gegeben, keine Rettung von außen, kein Land in Sicht. Er erfährt die bitterste Erkenntnis des Schiffbrüchigen: „... wurde sein Bankrott total, nichts mehr gab es, was ihm Halt bot, er trieb in einem Meer ohne Küsten.“ (*Duell*, S. 125) In der metaphorischen Qualität dieses Bildes zeigt sich, als psychoanalytischer Befund, das Fehlen jeglicher Ich-Stabilität, oder wie Blumenberg es in seiner Klimax der Seenöte, in dem Kapitel *Im Schiffbruch Nicht Schwimmen Können* sagt:

„Wer im metaphorischen Weltmeere Schiffbruch erleidet und versinkt, war entweder der Technik des Schiffbaus und der Nautik der Schiffsführung nicht mächtig gewesen - oder ist es jetzt nicht der Kunst des Schwimmens. Der Mensch will sich sein Schicksal auch dann noch zuschreiben können, wenn es ihn tödlich packt. Sollte die Welt ihn nicht einmal darin gehaßt haben, hatte er vielleicht nur ihre Liebe zu erkennen versäumt.“¹⁵⁷

Diese mangelnde Erkenntnis, entweder die Liebe nicht zu sehen¹⁵⁸, oder sie im anderen als narzisstische Partnerwahl vergebens zu suchen, trifft für die in *Duell* geschilderte Beziehung der beiden Hauptfiguren in dem Maße zu, wie ihr Ich Schiffbruch erleidet und sie – Blumenbergs Bild des „Schiffbaus“ und der „Schiffsführung“ übersetzend - sich als nicht liebes- oder beziehungsfähig erweisen. Die Sexualität als Ausdruck der Liebe¹⁵⁹ ist nicht integrierbar: „Er lag mit ihr vereinigt, hatte sie genommen, während sie schlief.“ (*Duell*, S. 125) Die Perspektivlosigkeit und Aussichtslosigkeit des Schiffbrüchigen, der das Schwimmen nicht beherrscht und in einem uferlosen Meer ertrinkt, zeigt sich als das nihilistische Äqui-

¹⁵⁶ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 19

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 19/20

¹⁵⁸ Vgl. die Thematisierung der Liebe und Sexualität in *Fluchtpunkt*: Sexualität wird als problematisch, als unlösbare, mathematische Aufgabe vorgestellt, deren Lösung der Heranwachsende, nicht finden kann. Liebe und der körperliche Vollzug sind stets verbunden mit der Traumatisierung durch die tödlich verunglückte Schwester, die als Imago auftaucht und deren Sterben in *Abschied von den Eltern* als letzter Liebesakt mit dem Geliebten vorgestellt wird. Die tiefer liegenden Ursachen, die in der Psychoanalyse zu Tage treten, sind jedoch in der Wiederherstellungsphantasie der Urgeborgenheit zu suchen. Peter Weiss synchronisiert hier ebenfalls den regressiven Wunsch, in den mütterlichen Schoß zurückzuwollen mit einem eigenen Liebeserlebnis, bezeichnenderweise in Wassernähe. Der endlich ‚geglückte‘ Liebesvollzug, der im Gegensatz zu anderen Versuchen (" ... die Erektion war makellos, und es ging doch nicht, etwas fehlte, ich hatte die Kunst des Glücks noch nicht gelernt, die Frau mußte mich diese Kunst erst lehren.", Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 744) gelingt, wird mit der topographischen, wie atmosphärischen Landschaft des Sees in Verbindung gebracht, die die intrauterine Primärsituation in der Mutter-Embryo-Symbiose erinnert; Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 132: "Meine Mutter hatte eine Wunde, eine riesenhafte Wunde zwischen den Beinen, dort fielen wir heraus...Manchmal nahm meine Mutter mich zu sich, wenn ich lange nach ihr geschrien hatte ... ich rutschte nah an sie heran, in die Grube, die ihr Leib in die Matratze gedrückt hatte. Ich will zu dir, rief ich, eng an sie gedrängt, und ihr Gesicht, in die Hand gestützt, war über mich gebeugt. Und plötzlich verstand ich, warum ich Magda damals, in ihrem kleinen Haus am südlichen See, nahegekommen war, warum Scheu und Fremdheit vergangen waren. Sie hatte mich an sich genommen, hatte mich ergriffen und in sich einverleibt, im umgekehrten Weg der Geburt, plötzlich war ich in ihr drinnen und etwas, was vor langem abgebrochen worden war, war wieder zusammengefügt, eine Vereinigung war hergestellt."

¹⁵⁹ Vgl. Robert Brown: *Analyzing Love*, a.a.O., S. 50 ff

valent, die Liebe nicht erkennen zu können: „Der Platz war leer ... sie war die einzige Überlebende.“ (ebd.)

Beiden Bildern liegt ein Extrem zugrunde, das von der Imaginationsfigur des Schiffbruchs selbst ausgeht: Das küstenlose Meer und die ausgestorbene Welt beschreiben zwei unterschiedliche Perspektivierungen desselben Schiffbruchs, der hier als die Trennung der beiden Figuren, das Scheitern ihrer Beziehung versinnbildlicht ist. Wie die männliche Figur zum Scheitern verurteilt ist, ohne diese Beziehung, in der er keine Liebe sehen kann, so ist der Status des Überlebens für das weibliche Ich als solches nicht erkennbar. Im Gegenteil, überlebt zu haben, führt zur Todessehnsucht: „was für sie Gleichgültigkeit war, war für ihn Rettung.“ (*Duell*, S. 128)

Wie das Kind im rätselhaften „Strandbett liegend“ (*Duell*, S. 51) die alten Panoramen und die einstigen Kinderspiele erinnert und damit in einer regressiven Bewegungsstarre gehalten ist, so erlebt das Ich „im Bett liegend“ den Anbruch des Tages als neuerliche Gewaltausübung und lähmende Fremdbestimmung:

„Im Bett liegend blickte er über das Zimmer, das einer fremden Küste glich. Der Augenblick des Erwachens. An den Strand des Tages gespült, schiffbrüchig, betäubt kroch er durch Geröll und Staub.“ (*Duell*, S. 48)

Hier wird die Schiffbruchfigur als ein surrealistisches Ereignis, als halluzinativer Vorgang der Bedrohung und Lebensangst vorgeführt und mit der bereits entwickelten psychoanalytischen Vorstellung vom „Meer, das ihn ausgestoßen hatte“ (*Duell*, S. 52) verknüpft: Ist das Ich bereits vom Geburtstrauma, als schiffbrüchig an den ‚Strand des Lebens gespült‘, so setzt sich im Lebensprozess des Ich dieser Vorgang bezeichnenderweise fort:

„Unter der dünnen Hülle des Bewusstseins lauerte das Animalische, blind Wuchernde, dort lagen die Erinnerungen aus der Zeit der Geburt, aus der Zeit, da er an der Brust getränkt wurde, aus den pränatalen Stadien ... Als Lea ihn zurückwies, geriet er in eine unvorstellbare Leere. Es war, als ziehe sich das Leben selbst vor ihm zurück. Es war das Mütterliche, das das Tor vor ihm zuschlug und ihn in die Nacht der Selbständigkeit versetzte.“ (*Duell*, S. 79)

Die Verlassenheitsängste des Ich werden im literarisierten psychoanalytischen Vokabular¹⁶⁰ mit der prä- und postnatalen Situation des Embryos bzw. Kleinkindes in Verbindung gesetzt. Die „Zeit der Geburt“ ist eindeutig als erinnertes Trauma festgehalten. Der schmerzhafte Vorgang der durch die Aktual-Trennung der beiden Figuren wieder aufbricht, ist von Weiss in einer radikalen Bildlichkeit umgesetzt worden, die die Dysfunktion des Ich als ein tief verankertes psychotischen Syndrom nahe legt: Zum einen ist es die extreme Imaginationsfigur des Schmerzes, die Weiss als Federzeichnung visualisiert hat, zum anderen ist es das symbolische Zuschlagen des Tores, das die infantile Situation symbolisiert, nachts im Zimmer allein gelassen zu werden, also der typische

„... Fall der Kinderangst, die eintritt, wenn das Kind allein im dunklen Raum gelassen wird. Diese Situation erinnert das dem Urtrauma noch näher stehende Kind offenbar an die Mut-

¹⁶⁰ Vgl. Jean Starobinski: Psychoanalyse und Literatur, a.a.O., S. 94

terleibssituation - allerdings mit dem bedeutsamen Unterschied, dass das Kind nunmehr bewusster Weise von der Mutter getrennt ist, deren Leib nur noch das dunkle Zimmer oder warme Bett ‚symbolisch‘ ersetzt erscheint.“¹⁶¹

Rank befindet sich hier in großer Übereinstimmung mit Freud und der Lehrmeinung der Psychoanalyse, die die kindliche Angst und die Trennung von der Mutter mit der Ur-Trennung in Verbindung bringt. Melanie Klein hat in ihren Untersuchungen zum kindlichen Seelenleben an die von Freud stammenden Mechanismen der Angstausslösung erinnert:

„Wenn die Mutter abwesend ist oder dem Kinde ihre Liebe entzogen hat, ist es ja der Bedürfnisse nicht mehr sicher, möglicherweise den peinlichsten Spannungsgefühlen ausgesetzt. Weisen Sie die Idee nicht ab, dass diese Angstbedingungen im Grunde die Situation der ursprünglichen Geburtsangst wiederholen, die ja auch eine Trennung von der Mutter bedeutete.“¹⁶²

Die Traumatisierung, die das Ich von seiner Geburt davongetragen hat, greift die *Physis* an. Das Ich ist den neurotischen Reproduktionen des Geburtsvorgangs verhaftet und wiederholt die dort manifestierte Atemnot¹⁶³, das eigentlich Angstausslösende: „Der Schmerz war so heftig, daß er nicht zu atmen wagte, die Konvulsionen dauerten an, die Steinwände des Zimmers wurden rosarot.“ (*Duell*, S. 79)

Der Angstaffekt, der sich hier entlädt, verwandelt surrealistisch das Interieur in eine psychoanalytisch konnotierte Räumlichkeit, die aufgrund der Farbsymbolik den Intrauterinraum, aber auch das gewaltsame (blutige) Beenden der Mutterleibssituation evoziert. Der zu erwartende Alltag ist bereits ein Schiffbruch, das Erwachen vermittelt den Eindruck eines Freischaufelns aus den Trümmerresten der Havarie. Das Ich ist außerstande, seiner Existenz einen Sinn zu geben, die Arbeit, „dieses formlose Gebilde, dieser plagsame Zwang, diese halluzinierende Anstrengung“ (*Duell*, S. 51) kann ihm nicht zur Sinnstiftung seines Daseins werden.

Die Schiffbruchfigur umspannt also ein Lebensgefühl, dass das Ich bis in sein Erwachsenenstadium und bis hin zur Verfolgung seines Lebensplanes begleitet und zum Indikator einer früh angelegten Dysfunktion wird. Die Arbeit wäre für das schiffbrüchige Ich aber eine notwendige Existenzbewältigung, als sinnlicher Zugang zum Leben überhaupt, als „Freiheit ... zu gestalten, (um) ... sich aus dem Gegenwärtigen zu lösen und in seiner Einbildungskraft voraus zu laufen ins Künftige und im Vorblick auf das Künftige gegenwärtig gegebene Dinge ... umzugestalten.“¹⁶⁴

¹⁶¹ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 32/33

¹⁶² Vgl. Melanie Klein: Das Seelenleben des Kleinkindes, a.a.O., S 141

¹⁶³ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 63-88

¹⁶⁴ Vgl. Eugen Fink: Der zwiespältige Doppelcharakter der Arbeit. Unablegbarkeit der Grundbedürfnisse - die Notwendigkeit der Nöte. In: (ders.) Grundphänomene des menschlichen Daseins, München 1979, S. 238

4.12 Nautische Embleme als Vaterimago und als Sinnbild eines autoritären Herrschaftsmodells

Das Gegenteil ist jedoch der Fall: Nicht im Künftigen liegt die für das Ich annehmbare Entwicklungslinie, sondern erneut im Auftauchen der hemmenden Schichten, des Verdrängten. Wie die Mutterimago im Sexualakt plötzlich auftaucht und diesen blockiert, so erscheint auf dem metaphorischen Bild des Schiffes die Vaterimago im Portrait des Kapitäns, die die Selbstbestimmung der Arbeit konterkariert. In beiden Fällen zeigen sich die wiederkehrenden Muster der Unzulänglichkeit:

„Aber der Weg dorthin war ein Weg durch die Unsicherheit, auf dem Weg dorthin wandte er sich immer wieder um, um sich zu vergewissern, daß die Schreibmaschinen und die eifrigen Hände auf den Tasten und die Regale an den Wänden noch da waren. Auf dem Weg dorthin ging er durch einen großen Ozeandampfer, er trug nicht seinen eigenen Namen, er gehörte zur anonymen Mannschaft, er ging durch das rollende stampfende Schiff zur Kommandobrücke. Aber vor dem Kapitän war alles bestimmt, alles ein für allemal festgelegt, vor dem Kapitän konnte er sein Gesicht nicht verbergen, wie leer wie harmlos es auch war. Vor dem Kapitän sank er nieder in seine Vernichtung, die sonst der Lebensgrund war, der ihn trug.“
(*Duell*, S. 27/28)

In seiner Untersuchung zur Schiffsmetapher hat Gruenter das „Schiff als Symbol bedrohter ... menschlicher Gemeinschaften und des Lebens des Einzelnen in seinen Katastrophen“¹⁶⁵ beschrieben.

Diesen Dualismus hat Peter Weiss im Sprach-Bild des ‚Ozeandampfers‘ umgesetzt. Das Ich übernimmt hier in einem parabolischen Gerüst eine Zeichenfunktion, die auf einen gesellschaftlichen Befund, also auf die ‚menschliche Gemeinschaft‘ zielt. Das surrealistische Verfahren der Überblendung eröffnet eine Kulisse, die der Potenz der nautischen Figur entspricht. Die viermalige Wiederholung des Substantivs „Weg“, die durch die Bewegungsverben „wandte“, „vergewissern“ und „ging“ unterstützt wird, evozieren einen hastigen Beschleunigungsprozess, eine Flucht, die erst im Betreten des metaphorischen Raumes, des ‚Ozeandampfers‘, als imaginärer Raum des Patriarchats, in dem ausschließlich das *Reglement* des ‚Kapitäns‘ gültig ist, das durch die Anapher „alles“ bzw. „allemal“ eine zeitliche wie räumliche Dimension (Gewaltherrschaft) erhält, zum Stillstand kommt.

Surrealismus und Psychoanalyse stehen sich erneut als zwei halluzinatorisch miteinander verschränkte Ebenen gegenüber: Zum einen wird der Weg zum Chef beschrieben - „Im Lagerraum blinkten grüne elektrische Signale, die ihn zum Chef hinaus riefen“ (*Duell*, S. 27) - der aber durch einen gleichzeitig beschrifteten Weg ins Unbewusste synchronisiert wird, wie er durch die Metapher des Schiffes angezeigt ist. Die plötzlich einsetzende Erwartungsangst vor Repressalien oder Erniedrigungen, die in den „elektrischen Signale(n)“ als optisch-technischer¹⁶⁶ Vorgang insinuiert ist, führen das Ich unmittelbar zur Wurzel dieser Verängstigung: Es ist die in der Phantasma-Projektion des „Kapitän“ chiffrierte Vaterima-

¹⁶⁵ Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 89

¹⁶⁶ Vgl. das Wahrnehmen eines "mechanischen, monotonen Geräusch(s)", der die bekannte Schaufensterepisode vor dem Spazierstockhändler und die Evokationen des Unbewußten in der Betrachtung der Sirene akustische einleitet und ebenso jäh "Das Ideal!" beendet wird; Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 28/29

go, die die Begegnung mit dem „Chef“ in einer Halluzination antizipiert und die Minderwertigkeitskomplexe des Ich an die Oberfläche bringen: „... er trug nicht seinen eigenen Namen, er gehörte zur anonymen Mannschaft“.

Anonymisierung und Namenlosigkeit sind als zwei Schlüsselbegriffe festzuhalten. Die Selbstvergewisserung des zergliedernden Blicks, der nur noch die enigmatisch gewordenen Objekte wahrnimmt und nicht mehr zwischen Handlungen und der bloßen Gegenständlichkeit unterscheiden kann¹⁶⁷, setzt innerhalb der Episode eine Beunruhigung in Gang, die nicht nur für das Ich als Einzelner gilt. Dieser wird hier nicht nur an die Wirkungskraft verdrängter Potentiale erinnert - „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden“¹⁶⁸ – gleichzeitig wird durch die Suggestionskraft des nautischen Ensembles von Schiff und Kapitän dieser Vorgang auf eine höhere Ebene übertragen.

Die „Schreibmaschinen“, „Hände auf den Tasten“ (der Arbeitsprozess als solches hat sich bereits der Wahrnehmung des Ichs entzogen!), „die Regale an den Wänden“ formieren sich zu einer visuellen Einheit, die noch einmal versucht, anhand der (realen) Gegenstände der Ich-Auflösung und der Halluzination entgegenzuwirken, ähnlich dem instruktiven Versuch im *Paysan de Paris*, die Leuchtkraft der Spazierstöcke rational zu erklären.

Bei Peter Weiss indes zeigt sich darin bereits ein Einblick in die Auflösungstendenz des Ich, die mit dem Betreten des Schiffes als surrealistisch-psychoanalytisch gefärbte Metapher präfiguriert ist. Sie geht einher mit der Preisgabe der vollständigen Identität, die mit der Namenlosigkeit und Anonymisierung innerhalb eines hier zweifellos als Parabel auftauchenden, gleichgeschalteten Kollektivs seinen Höhepunkt erreicht. Namenlosigkeit ist aber in Weiss' Verständnis ein *horror vacui*, ein Un-Zustand, ohne Gedächtnis, ohne Erinnerung und menschliches Bewusstsein, ein *Nichts*, wie es in seinem Stück *Der Turm* als parodistische *Quintessenz* heißt: „Mein Name ist Niente, Herr Direktor.“¹⁶⁹ Dem literarisch entgegenzutreten, veranschaulicht das Schlussbild der beiden eng miteinander verbundenen Texte *Abschied von den Eltern* und *Die Ästhetik des Widerstands*: Sowohl der romantische Topos des Doppelgängers¹⁷⁰ als auch das Finale des Schlussromans vertreten ein schriftstellerisches *Credo*, mit dem sein Autor sich selbst in die Literatur eingeschrieben hat: „Ich würde ihnen ... ihren wahren Namen zurückgeben.“ (ÄdW, II, S. 266)

4.13 Das Schiff als Parabel der Schreckensherrschaft

Im Zusammenhang mit der Ich-Figur bietet sich das Schiff als psychoanalytisches Modell einer frühkindlichen Störung, als Metapher des Unbewussten (Schiff) und der hartnäckigen Vaterimago (Kapitän) an. Damit ist die Niederlage des Ich vor seinem „Chef“ antizi-

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ Sigmund Freud: Das Unheimliche, a.a.O., S. 271

¹⁶⁹ Peter Weiss: Der Turm, a.a.O., S. 10

¹⁷⁰ Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 145: "Der Jäger erschien und fragte mich nach meinem Namen. ich nannte ihn ... Er ging weiter und ließ mich im namenlosen Erstaunen zurück."

piert: „Vor dem Kapitän war die Niederlage definitiv: ein Messerstich in den Bauch.“ (*Duell*, S. 28) Die zusätzlichen Bezeichnungen des Sprachbildes, die „anonyme Mannschaft“, die Bewegungsakustik des Schiffes, spielen jedoch auf einen dahinter liegenden rätselhaften, mechanisch-technischen Vorgang an. Vor allem aber durch die „alles“ bestimmende Vormachtstellung des „Kapitän“, der keinen Widerstand oder keine Gegenrede duldet, übernimmt das poetische Bild eine parabolische Funktion, die auf einen überindividuellen Zustand zielt.

Die zunächst auf das Ich bezogene Dysfunktion wird in seiner beschriebenen surrealistischen Verrätselung, die mit den aus ihrem alltäglichen Zusammenhang heraus gelösten Gegenständen („Schreibmaschinen, Regale“) eingeleitet wurde, sukzessive zu einem eindeutigen „Zeichen ... des Argwohns“¹⁷¹. Gemeint ist die von Peter Weiss sehr früh in seinem Begriffsverständnis von Opfer und Täter, von Unterdrücker und Unterdrücktem entwickelten Deutungsversuch des Schreckens seiner Epoche, der in einem scheinbar isolierten Eintrag in den *Notizbüchern* begrifflich zugespitzt ist: „Das deutsche Vater Prinzip“¹⁷².

Das hier surrealistisch-psychoanalytische Modell des „Kapitäns“, der „Kommandobrücke“ als Befehlsstandort und zentralistisch-faschistoide Organisationsapparatur¹⁷³, in der „alles ein für allemal festgelegt“, also diktatorisch vom Usurpator geregelt wird, insbesondere jedoch die beiden Substantive „Vernichtung“ und „Niederlage“, mit denen die halluzinative Episode endet, legt ein erweitertes *Interpretament* nahe: „die ... Erscheinungsweise des Alltags (wird) als Gefahren ankündigend denunziert. Hinter der Struktur einfacher sozialer Begebenheiten ... kommt etwas anderes zum Vorschein ..., die sich vorbereitende ‚Katastrophe‘...“¹⁷⁴

Das nautische Gerüst und die durch das Wasser hervorgerufene Wahrnehmungssteigerung haben für die Protagonisten des Textes hinsichtlich ihrer Situation eine deutliche Wirkung gezeigt. Die Besonderheit von *Das Duell* äußert sich darin, dass Weiss' Erzählverfahren nicht nur die surrealen und psychoanalytischen Elemente montiert, sondern, ausgehend von den Menschen-Bildern, die durch die Figuren repräsentiert sind, ein universelles Bild perspektiviert. Das auf dem Ozean - als kosmopolitische Metapher - ‚treibende‘ Schiff, erzeugt eine epochenspezifische Eigenart, die auf ein globales Desaster zielt:

„Der Meerhimmel lag wolkenlos hinter den Fenstern des Kommandoraums. Die Karten an der Wand stellten einen ihn unbekannten Planeten dar, nie hatte er diese Kontinente gesehen, er folgte den Kurven der Küstenlinien, fragte sich, was das für Städte waren, deren rote Punkte aus den dunklen Landschaftsformationen leuchteten. Der Kapitän saß an seinem weißen Tisch, vor sich die weißen Telefone. Wie heilige Tiere lauerten die bronzenen Geldschränke hinter ihm. Zwischen den Fingern hielt er eine Zigarre, der blaue Rauch ringelte sich empor, die Zigarrenkiste stand offen, die Innenseite des Deckels zierten Palmen und

¹⁷¹ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 389

¹⁷² Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 172

¹⁷³ ebd., S. 680: "Mit einem Mal stand alles furchtbar fertig da. Die Verordnungen, Verbote, Verhöre u Strafen, denen ich als Kind ausgesetzt war, schienen definitiv geworden zu sein. Es durfte nicht einmal gefragt werden, wie es zu alledem gekommen war. Es war einfach so und es sollte so bleiben."

¹⁷⁴ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 198

nackte dunkelhäutige Frauen. Sein Zeigefinger war von einem schwarzen Siegelring geschmückt, die Initialen drehten sich gleich Schlangen ineinander“ (*Duell*, S. 73/74)

Die akustisch-optischen Warnsignale, die das Ich in die Kommandozentrale des Schiffes geordert haben, sind in dieser Passage als politische Chiffren einer Eroberungstaktik, eines ausgeklügelten hegemonialen Planes eingesetzt, mit dem das Ich konfrontiert wird. Das Schiff ist damit zum (faschistischen) Staatschiff allegorisiert, in dem Welteroberungspläne ausgefochten werden. Die Unkenntnis der Hauptfigur angesichts der ausgebreiteten „Karte an der Wand“ und die gewählten Bezeichnungen „Planeten“ bzw. „Kontinente“ unterstreichen das anrühige Machtstreben über fremde Gebiete zu verfügen. Das Ich ist als gleichgeschalteter Teilnehmer eines administrativ-rigiden Apparates involviert, der zum Zweck der Eroberung benötigt wird.

Die aufblinkenden Punkte stehen für die einzunehmenden Regionen und Städte. Aus der Bilder-Welt der erwähnten Bremer Kontorszene und den dort als Politikum festgehaltenen Emblemen (Zigarrenschatulle, Weltkarten, drei schwere Ledersessel) konstruiert Peter Weiss die Parabel einer imperialistisch-faschistischen Machtordnung, die durch die zahlreichen Implikationen, vor allem den Ausstattungsgegenständen des „Kommandoraums“ und durch den Habitus des Kapitäns unterstrichen ist. Der Zigarrenkasten, den das Kind in *Abschied von den Eltern* im repräsentativen Rauchzimmer als ein Emblem aus Übersee miss-trauisch registriert hat, verbindet sich mit dem Gehabe des Rauchens als versinnbildlichte Arroganz der Macht und Fremdherrschaft über andere Menschen, die mit dem Siegelring sprichwörtlich besiegelt ist. Der Verweis auf die Schlangen als mythologisch-plakatives Tierzeichen des Bösen bekräftigt die dunklen Absichten und Pläne, die vom „Ozeanschiff“ ausgehen und sich der ganzen Welt bemächtigen wollen. In der strafenden und alles überwachenden Figur¹⁷⁵ des Kapitäns hat Weiss ein Schreckensbild *par excellence* eröffnet. Das als psychoanalytisch-surrealistisches Modell vom Schiff und vom Schiffbruch zunächst auf das literarische Ich verwendete Bild, wird in seiner Zeichenfunktion des Schreckens auf ein epochales Ereignis bezogen: „... angesichts der alptraumhaften Katastrophe in unserem Jahrhundert (wird) die Gesellschaft im Untergang gezeigt, (jedoch) noch nicht auf die Anklagebank gebracht.“¹⁷⁶ Diese Intention indes verschweigt der 1951 geschriebene Text, „verwandelt im Licht der Vision“ (*Duell*, S. 128) nicht.

Der Text steht unter dem schockartigen Eindruck der Bilder, die Peter Weiss in *Fluchtpunkt* allen anderen Wahrnehmungsgegenständen, den hier ausführlich besprochenen Filmszenen und den infantilen Panorama-Eindrücken als das schmerzliche *Non-Plus-Ultra*, als inkom-

¹⁷⁵ Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche, a.a.O., S. 267: "Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe "un" an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung."; die Art und Weise, wie der "Kapitän" hier eingeführt wird, legt diese Bestimmung von Freud nahe, die Wirkung wird erzielt durch den plötzlichen (atmosphärischen) Umschlag, der die konventionelle Ebene, also das vertraute Berufsbild des Kapitäns, und gleichfalls vertraute Vorstellung von einem Schiff (Ozeandampfer) durch ergänzende ‚Informationen‘ aus diesem ‚harmlosen‘ Zusammenhang enthebt und es zum phantastisch-unheimlichen, parabolischen Bild des ‚Führers‘, des Faschismus werden lässt.

¹⁷⁶ Otto F. Best: Selbstbefreiung und Selbstvergewaltigung, a.a.O., S. 934/935

mensurabel vorangestellt hat und die fortan sein Schreiben prägen: Es sind die Bilder der Befreiung von Auschwitz, die um die Welt gehen:

„Dann, im Frühjahr 1945, sah ich den Endpunkt der Entwicklung, in der ich aufgewachsen war. Auf der blendend hellen Bildfläche sah ich die Stätten, für die ich bestimmt gewesen war, zu denen ich hätte gehören sollen. Wir saßen in der Geborgenheit eines dunklen Saals und sahen, was bisher unvorstellbar gewesen war, wie sahen es in seinen Ausmaßen, die so ungeheuerlich waren, daß wir sie zu unseren Lebenszeiten nie bewältigen würden. Es war ein Schluchzen zu hören, und eine Stimme rief, vergeßt dies nie. Es war ein klägliches, sinnloser Ruf, denn es gab keine Worte mehr, es gab nichts mehr zu sagen, es gab keine Erklärungen, keine Mahnungen mehr, alle Werte waren vernichtet worden. Dort zwischen den Leichenbergen, kauerten die Gestalten der äußersten Erniedrigung, in ihren gestreiften Lumpen. Ihre Bewegungen waren unendlich langsam, sie schwankten umher, Knochenbündel, blind füreinander, in einem Schattenreich. Die Blicke dieser Augen in den skeletthaften Schädeln schienen nicht mehr zu fassen, daß die Tore geöffnet worden waren. Wo war der Styx, wo war das Inferno, wo war Orpheus in seiner Unterwelt, von Flötenrillern umrieselt, wo waren die großen Visionen der Kunst. Es war alles zerstäubt, und nie mehr konnte daran gedacht werden, nach neuen Gleichnissen, nach Haltepunkten zu suchen, vor diesen endgültigen Bildern.“ (*Fluchtpunkt*, S. 136)

Am Schluss des Prosabandes *Das Duell*, nachdem Weiss ein Menschen-Bild und ein Gesellschafts-Bild in einer psychologisch motivierten, literarästhetisch vielseitig beherrschten Erzählkunst errichtet hat, die ihn als „der Surrealist Peter Weiss“¹⁷⁷ auszeichnet, tritt er imaginativ in diese KZ-Welt ein. Im dämmernden Halbschlaf bringt das Ich die Bilder des Terrors an die Oberfläche¹⁷⁸, mit denen die obsessiv-psychotischen Visionen der Schreckwelt, die das Ich fortwährend plagen, sowie die Kinderbilder des Grauens aus den Panoramarotunden überboten werden. Das Schiff als parabolisierter Faschismus bestätigt sich in seinen krudesten Auswüchsen.

Die Halluzination des Ich, die bezeichnenderweise in einer „Bahnhofshalle“ (*Duell*, S. 127) wartend auf einen nie eintreffenden „Zug“ ihren topographisch vorbelasteten wie atmosphärischen Ausgangspunkt nimmt, führt zu einem prozessionsähnlichen Marsch von Gefangenen, in dem das Ich sich plötzlich eingereiht sieht:

„Schlafend sah er, was ihm widerfahren war. Er gehörte zur Kolonne der Gefangenen, die sich mit schleppenden Schritten dem gewölbten Tor in der hohen Mauer näherten ... Die Gefangenen wurden von den bewaffneten Wachmannschaften durch das Tor gestoßen, er sah, wie einige stolperten und fielen, wie die Gewehrkolben auf sie einschlugen, wie einige Widerstand leisteten und auf der Stelle erschossen wurden. Er sah die Gesichter der Sterbenden im langen, niedrigen Torgang. Die Gefangenen trugen gestreifte Anzüge“ (*Duell*, S. 128)

Ohne dass der Begriff des Konzentrationslagers fällt, sind die semantischen Hinweise eindeutig. Nimmt man die in *Fluchtpunkt* festgehaltenen verheerenden Bilder, die die Befreier

¹⁷⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur, a.a.O., S. 63

¹⁷⁸ Vgl. Reinhart Kosellek in einem Nachwort zu: Charlotte Beradt: Das Dritte Reich des Traums, Frankfurt/M., 1994, S. 119: " ... gerade wo der Mensch nur bei sich selbst zu sein scheint, im Schlaf, wird er überfallen...Träume bündel(n) in ihrer scheinbaren Zeitlosigkeit alle temporalen Dimensionen...als nächtliche Verdoppelungen des jeweiligen Tagesgeschehens, als Aufbereiter der zurückliegenden Vergangenheit, mehr noch, als Wegweiser in die Zukunft."

von Auschwitz für die Nachwelt dokumentiert haben, hinzu, ergeben sich die Korrespondenzen jedoch deutlich: Dort sind die „gestreiften Lumpen“, die „unendlich langsam(en)“ Bewegungen der Häftlinge und die „Wächter dieser Welt“, ihre „Uniformen“ untrennbar mit „den erinnerten KZ-Szenen“¹⁷⁹ in Beziehung gesetzt, denen sich Weiss verpflichtet fühlte: „Diese Bilder gehörten fortan zu unserm Dasein, sie waren nie wieder wegzudenken ... „(*Fluchtpunkt*, S. 136)

In *Duell* tauchen sie erstmalig in Weiss' *Oeuvre* auf, bevor er sie in einer literarisch beklemmenden ‚Ortbegehung‘ *Meine Ortschaft* beschreiben werden. Vor allem die Bezeichnungen des „gewölbten Tor(s)“, der Hinweis auf die „Wachmannschaften“ und die „gestreiften Anzüge“ sowie die eindringlich herausgestellte Beziehung zwischen Überwachen und Strafen, verweisen auf die Mechanisierung, die Architektur und Apparatur eines Konzentrationslagers¹⁸⁰.

Auch in *Fluchtpunkt* hat Peter Weiss auf die Bezeichnung ‚Konzentrationslager‘, gar auf den Namen Auschwitz verzichtet. Damit hat er kein Gleichnis-Charakter erstellen wollen, sondern das Unfassbare als Unfassbares geltend gemacht und der Ortschaft Auschwitz eine Dimension gegeben, von der er wusste, dass selbst Dantes Höllen-Inferno und sein eigenes *Divina-Comedia-Projekt* nicht ausreichen, sich eine Vorstellung von den Grauen dort machen zu können. Bereits der *Introitus* der Erzählung ist mit einem Todesdiskurs versehen worden. Dieser gibt sich erst am Ende der Erzählung als ein parabolischer Hinweis zu erkennen:

„Am Wegrand ein toter Schwan, ihr Fuß stieß an die steifen Federn, rückwärts gleitend rutschend, erstieg sie den Hügel, die Schwäne waren bei dem toten Vogel zurückgeblieben ...“
(*Duell*, S. 9)

Peter Weiss benutzt hier ein hoch-allegorisches, auf das wahrnehmende Subjekt selbst weisende Zeichen, das als Warnsignal einer erlittenen Not, „auf einen schon metaphorischen Durst und Mangel“¹⁸¹ zu lesen ist. Die Homologie des toten Schwanes¹⁸² als „eine materialisierte, fleischgewordene und gleichsam sichtbare Gestalt“¹⁸³, vor allem aber das kollektive

¹⁷⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur, a.a.O., S. 63

¹⁸⁰ Vgl. Clemens Kammler: Menschen-Bilder, a.a.O., S. 35/36: "Denn die Anspielung auf Auschwitz, die Ortschaft, von der Weiss später schreiben wird, es sei die einzige, die "einen festen Punkt in der Topographie meines Lebens (bildet) ..., für die ich bestimmt war und der ich entkam", ist offensichtlich...Für den Autor des *Duell* ist Auschwitz der Inbegriff eines Schreckens, der gleichzeitig eine soziale und eine individuelle Seite hat, kultureller Wendepunkt und Beginn einer ungewissen Zukunft."

¹⁸¹ Vgl. Jean Starobinski: Die gebeugten Gestalten: "Der Schwan". In: (ders.): Melancholie im Spiegel. Baudelaire-Lektüren, München, 1989, S. 73

¹⁸² Vgl. die Verwendung des Schwan-Emblems als Zeichen der Todesnähe in der *Ästhetik des Widerstands*, das den Auftakt zum Gespräch des Protagonisten mit seinem Vater über die Umnachtung und das Leiden der Mutter, die kurz darauf stirbt, sowie über den Tod Münzenbergs und die grauenhaften Fakten über das polnische Konzentrationslager Auschwitz bildet und durch die anthropogene Kontamination des Wassers symbolisch als gefährvolles, Unheil ausbreitendes Zeichen zu verstehen ist. Vgl. ÄdW, III, S. 21: "Langsam glitten die Schwäne zwischen den Schaumgerinseln und Ölflecken hin und her".

¹⁸³ Jean Starobinski: Die gebeugten Gestalten: "Der Schwan", a.a.O., S. 76

Verhalten der Artgenossen, die bei dem „toten Vogel zurückgeblieben“ waren sowie ihre auffälligen Bewegungen¹⁸⁴, erschaffen eine „Übermacht des symbolischen Bildes“¹⁸⁵.

Insbesondere in den „emporgestreckten Hälsen und aufgesperrten Schnäbeln“ ist dem Text am Anfang eine Botschaft mitgegeben, die der hier argwöhnisch wahrnehmenden Figur zu ihrer selbstständigen Entschlüsselung aufgetragen ist. Der Leser seinerseits ist mit einem „schon ästhetisch vorgegebenen“¹⁸⁶ Sprach-Bild konfrontiert, das aus sich heraus ein Emblem statuiert und den Text in eine bestimmte Richtung weist. Dieses entschlüsselt sich durch das Finale des Textes, in dem der Todesdiskurs und das kollektive Moment wieder aufgenommen werden:

„... er sah, wie einige stolperten und fielen, wie die Gewehrkolben auf sie einschlugen, wie einige Widerstand leisteten und auf der Stelle erschossen wurden.“ (*Duell*, S. 128)

¹⁸⁴ Vgl. Clemens Kammler: *Menschen-Bilder*, a.a.O., S. 27: "Hier wie in der gesamten Weiss'schen Erzählung spielen zwei Bildkomplexe eine wichtige Rolle: das Anorganische, Mechanische, Technische, die Welt der Maschinen und Fabriken und das Animalische, Tierische. Komplementär zur Vermenschlichung des Tieres macht Weiss vom Stilmittel der Verdinglichung und "Vertierung" Gebrauch, wenn er das Handeln und die Beziehung seiner menschlichen Figuren beschreibt...Auffallend häufig werden Tiermetaphern zur Personenbeschreibung benutzt..."

¹⁸⁵ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*, a.a.O., S. 425

¹⁸⁶ ebd.

5

*„Mein Körper schmerzt nach einem langen Kampf im Wasser.
Ich snke auf das Floß zurück.“ Peter Weiss, Der Fremde*

5 Von Insel zu Insekt: Das Floß als Raum-Chiffre des Schreckens

5.1 Aus dem Schreckensbereich des Hauses in die soziale ‚Wirklichkeit‘ der Straße

Im Projekt der zurückgeführten infantilen Angst gelingt es Peter Weiss, sich seine Kindheitsbilder zurückzuerobern und sich dabei einer Sprache zu bemächtigen, die die „Spiegelungen ..., so wie sie sich dem Drei- oder Vierjährigen zeigte(n)“¹ wiederzugeben. Noch einmal wird die Atemlosigkeit des Kindes erweckt, das *Déjà-vu* des ersten Blickes fällt erneut auf die Dinge. Das Hin- und Her des noch ungelenkten kindlichen Auges schaltet von der perspektivischen, groben Rasterung „MENSCHEN, TIERE, BLUMEN“² unvermittelt in die Nahaufnahme des Ziffernblatts der Standuhr und verknüpft sich als eine „Wortcollage“³ unterschiedlicher infantiler Eindrucks Momente, die als heterogene „Dissonanzen“ nach einer Auflösung verlangen und stattdessen den „Akzent ... auf eine bewußte Verrätselung ... mit dem bewussten Verzicht auf die logische Geschlossenheit der Darstellung“⁴ legen.

Dieses sprachliche Vermögen wird nicht nur den hier geschilderten Eindrucks Momenten und Wahrnehmungsinhalten in ihrem disparaten Charakter gerecht, sondern bezeichnet eine poetische Dimension, die sowohl den formalen Aufbau als auch die inhaltliche Ebene betrifft und die infantile Situiertheit in „... der (scheinbar) schnellen Niederschrift von Gedanken, Wahrnehmungen, Erinnerungen und Assoziationen ...“⁵ umsetzt:

¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 831

² Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 11

³ Vgl. Andreas Vowinckel: Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und Deutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie in der Kunst 1919-1925, Hildesheim, 1989, S. 225

⁴ ebd., S 228

⁵ ebd., S. 268

„Die Schmerzerfahrungen, um deren Bewältigung es geht, sind zwar schon in Worte gefaßt und wissen bereits vom Ursprung des Schmerzes, aber die Wort-Bilder, wie man sie nennen könnte, stehen gewissermaßen noch direkt am Abgrund des Schmerzes“⁶

Erst das Verlassen des Hauses - in dem das Ich sich selbst permanent wie ein Flüchtling aufhält - dem Eintritt in „die Welt draußen, die Welt, die das Haus umgibt“ (*Insel*, S. 12), wird es mit dem eigentlichen Schrecken konfrontiert, der die Polarität zwischen Schwachen und Starken, zwischen Opfern und Peinigern vor Augen führt. Der simple Gang durch die Straße als essentielle haptische Erkundungsmöglichkeit des urbanen Milieus⁷ ist als Spießrutenlauf evoziert⁸. Wie das Mobiliar, so wird die Straße anrühlich, zur jederzeit aktivierbaren Gefahrenquelle, die dem Ich einen lauernden Beobachtungszwang⁹ abverlangt, nachdem ein „klatschender Schlag“ (*Insel*, S. 14) eines Fremden, wie „aus dem sogenannten heiterem Himmel“ (*Fluchtpunkt*, S. 12), den sozialen Ort der Straße und damit der Stadt ein für allemal als „Symbol für diese Erde, die meine Wurzel hatte“, disqualifiziert: „Würde ich diese Straße je weitergehen können, hinter deren Türen der Unbekannte lauert?“ (*Insel*, S. 14)

Die Attacke ist als ein gravierendes Trauma des Wahrnehmung- und Erinnerungssystems vorgestellt, in dem der Schaden an erster Stelle ausgelöst und aufbewahrt ist. Die Erfahrungswelt des Ich verdichtet sich zu einer negativen, totalitären Sicht auf die Welt. Als Alternative bleibt nur der Rückzug in die Innerlichkeit, das „Interesse des Bedrohten (kehrt) auf sein eigenes Ich zurück.“¹⁰

Die Wahrnehmung ist jetzt erst recht auf die Sekunde gerichtet, auf den jäh verkürzten Augenblick, in dem das eigene Leben in Gefahr steht und die *Physis* bedroht ist: „Ich taumelte, stand wie betäubt, blind einige Sekunden unter aufschießenden Tränen mit brennenden Wangen.“ (*Insel*, S. 14) Der Vorfall, der die Mitwelt unbeeindruckt lässt und dem Kind einen Einblick gewährt, wie es um ihre Verlässlichkeit bestellt ist - „Keiner würde mir

⁶ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung politischer Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 46. Es ist bereits ausgesprochen worden, dass Söllners Arbeit diesen frühen Text von Peter Weiss gewissermaßen erschlossen und das hohe ästhetische Niveau aufgezeigt hat. Zu Recht weist er auf die „Urbilder einer traumatisierten Erfahrung“ (ebd.), auf den eigentümlichen Charakter der Szenerien als „Urerlebnisse“ (S. 47) hin, deren „Ursprung“ (S. 46) er ebenfalls, wie es diese Analyse entwickelt, in der Gravidität vermutet und im unüberwundenen Geburtsschock. Auf der Suche nach den Ursachen seines negativen Lebensgefühls, seiner („inwendigen“) Verletzung, die nicht heilen will und der „Unmöglichkeit von Identität“ (S. 47) gerät das Ich zwangsläufig an den Beginn an allen Anfangs, den „traumatische(n) Kern“ (ebd.). Söllner mutmaßt diesen ebenfalls in der „Geburt als traumatische Trennungserfahrung, als ‚ein einziger Schrei...‘, als eine einzige klaffende Wunde“ (ebd.)

⁷ Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 171: „Da sind die Stimmen auf der Straße, und in dem großen Gefüge der Stadt, in das er immer tiefer eindringt. Da sind die Stimmen eines Chors, in dem es mitsprechen muß, schon werden bestimmte Aussagen von ihm verlangt, es muß Antworten geben, deren Richtigkeit von andern überprüft wird, es muß sich beeilen, das zu sagen, was verlangt wird, es ist nicht mehr Herr über die eigene Stimme.“

⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 274: „Der seismographische Stil wird dann zur Analyse der Untergangssymptome, wenn der Topos Stadt oder ihrer einzelnen Teile aus der Perspektive des Spaziergängers erwähnt werden ... So wird seine Eigenschaft als Spion und nicht bloß als Erleidender der Vorgänge betont.“

⁹ Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 23: „Zentrale Situationen waren in ihnen dargestellt, in denen hier und da ein Lauschen und Lauern bis zur Erregung getrieben worden war.“

¹⁰ Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement, a.a.O., S. 72

helfen“¹¹ - kommt der sozialen Demontage des Ich gleich und setzt ihrerseits *ad hoc* ein Bündel von Vorgängen frei, die in einer Kausalität zur Plötzlichkeit und Heftigkeit des Ereignisses¹² stehen.

Die „brennende Wange“ (*Insel*, S. 14) ist hier als einfachster, instinktiver Akt der Ehrabschneidung, vor allem aber als perfides Ausstoßen aus der Gemeinschaft insinuiert, durch den sich die Kohorte Befriedigung und den Systemerhalt verschafft¹³. Was sich der ohnehin grundlegend ambivalenten kindlichen Wahrnehmung eröffnet, ist die Anwesenheit kollektiver Strafinstanzen, das gezielte Ausagieren einer rigiden Repressivität, in dessen Schusslinie das Ich - als Stellvertreter einer offenkundig nach außen sichtbaren schwächeren Konstitution – gerät: „Wie sie mich hier schlagen, stoßen, mir die Mütze wegnehmen, die Handschuhe, den Flitzebogen“ (*Insel*, S. 12) .

In ihrer primitiv-archaischen Struktur muten diese Verfolgungsgesten etwas Ritualisiertes an. Sie verlaufen nach instinktiven Grundmustern und werden als solche überliefert, ohne eine anthropologische Diagnose, eine Bewertung gar, hinzuzufügen. Ihr ‚Erlebnis-Charakter‘ und der *Status quo* des Ich stehen im Mittelpunkt der Prosa. Das Verlassen der häuslichen Umfriedung und allmähliche Hineintreten in die ‚Wirklichkeit‘ ist gleichzeitig ein Desensibilisierungsakt: „Immer häufiger schickt man mich hinaus auf den Hof“ (ebd.). Dieser hält eine Vorbereitung auf die Option, mitzumachen und selber zu drangsalieren – anstatt auf der Opferseite zu stehen, parat. Die ersten „sozialen Erfahrungen schließen bruchlos an die Linie der Identitätsbeschädigung an“¹⁴, dem selbstquälerisch rekonstruierten ersten infantilen Bewusstsein.

Die ‚soziale Welt‘ verlangt indes nach Anpassung, anders als die Introspektionen und die ich-zentrierten Ableitungen, nach „gegenseitiger Identifikation in der Gruppe der Gleichgearteten und Gleichaltrigen“¹⁵. Das Fundament erster sozialer Erfahrungen, das durch die binäre Struktur der Wort-Bilder vermittelt wird, beruht auf dem erfolgreichen oder gescheiterten Gruppenanschluss. Dort kommt es zur Verifikation des Urvertrauens, der Überprüfung seelischer Urkonflikte¹⁶, mit der allein das Ich agieren und nach draußen treten kann, um sich der „Wurzeln“ zu versichern und um selbstständig nach den „Symbolen (zu) su-

¹¹ ebd.

¹² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement, a.a.O., S. 63; Auf die ritualisierenden Handlungen der Tortur hat Bohrer nachdrücklich hingewiesen und vor allem auf die in der *Ermittlung* auftauchenden Gerätschaften aufmerksam gemacht. Gemeint ist das ungeheuerliche Unternehmen Weiss', den Frankfurter Auschwitz-Prozess zu fiktionalisieren und dabei auf seine „alten Tortur-Muster“ (ebd.) zurückgreifen zu können. Der niedergehende Schlag erhält dort eine Konnotation, die im sadistischen *Reglement* Auschwitz, ein Teil eines unverkennbaren Strafsystems, eines ausgeklügelten Folterinstrumentariums war; Vgl. Peter Weiss: Die Ermittlung, a.a.O., S. 21/22: „Richter(:) Herr Zeuge Können Sie das beschwören Zeuge 8 (:): Das kann ich beschwören Baretzki hatte auch einen Spezialschlag Er war bekannt dafür Richter(:) Was war das für ein Spezialschlag Zeuge 8 (:): Er wurde mit der flachen Hand ausgeführt So gegen die Aorta Dieser Schlag führte in den meisten Fällen zum Tod“

¹³ Vgl. Alexander u. Margarethe Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München, 1967, S. 230-241

¹⁴ Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 47

¹⁵ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. Die ‚Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 156

¹⁶ Vgl. Melanie Klein Joan Riviere: Seelische Urkonflikte, a.a.O., S. 119-124

chen für diese Erde“ (*Insel*, S. 10), von der der Auftakt der Prosaminiaturen so emphatisch sprach.

Die Polarität dieser frühkindlichen Szenerien¹⁷, Parabeln des Quälens, Malträtierens, jederzeit sich bietende Möglichkeiten der Erniedrigung von Schwachen durch Überlegene, kündigt bereits hier eine Programmatik¹⁸ an, die Peter Weiss auf dem Weg ins Engagement¹⁹ nicht wegzugeben bereit war und die sich fortan zur obsessiven Idee seines dichterischen Tuns steigerte, bis hin zum „imaginative(n) Rühmen ... der Erscheinung des Menschen als Kämpfenden“²⁰, die undenkbar wäre und als Glorifizierung oder Ästhetisierung der Grausamkeiten missverstanden werden könnte, wäre da nicht diese leitmotivische Hinwendung zum literarischen Grauen überhaupt, in der der „blutig ernste“²¹, überaus ehrgeizige, künstlerische Ausdruckswille manifestiert ist, der die „Grenze des noch Darstellbaren anvisiert“²². Nur so ist die ultimative Weiterentwicklung zum *Roman d'essai* und der ihm eingeschriebenen Positionsbestimmung zu verstehen:

„Alles ... verdichtete sich zu einem Grundbild, zu einer These, zu einer Lebenshaltung, aus der sich die bevorstehenden Schritte ableiten ließen (...) Die Triebkraft, aus der sich diese Richtung ergab, war ein unaufhörlicher Haß gewesen, ein Haß gegen Habgier und Eigennutz, gegen Ausbeutung, Unterjochung und Folter (...) Für uns lag alles Feindliche im Faschismus ... Was auch immer wir erfuhren ..., es wurde einbezogen in die Hauptaufgabe, zuerst die Feindlichkeit zu bewältigen ... „ (ÄdW, I, S. 169/170)

Die Basis dieser gesellschaftspolitisch-antifaschistischen Deklaration, ihre literarische Umsetzung als hehres Romanprojekt und seiner ethischen Maxime des andauernden Kampfes gegen die Unterdrückung resultiert aus den literarischen Anfängen der frühen Prosa und der dort dargelegten, literarisch verarbeiteten Ich-Beschädigung durch die grausamen Mechanismen der Kinderwelt und der dort beobachtbaren faschistoiden Grundmuster, den „ersten sozialen Erfahrungen“²³, die in *Abschied von den Eltern* in mannigfaltigen Variationen als Zeichen eines Kommenden initiiert sind. Sie werden die zum Dreh- und Angelpunkt

¹⁷ Vgl. Sigmund Freud: Die Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, a.a.O., S. 111: „Es ist nicht gleichgültig, was ein Mensch aus seiner Kindheit zu erinnern glaubt; in der Regel sind hinter dem von ihm selbst nicht verstandenen Erinnerungsresten unschätzbare Zeugnisse für die bedeutsamsten Züge seiner seelischen Entwicklung verborgen.“

¹⁸ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. Die ‚Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 147-195

¹⁹ Karl Heinz Bohrer hat früh auf die in der Biographie des Künstlers verankerte „heimliche“ „Ästhetik des Schreckens“ bei Peter Weiss und auf den Schlüssel dazu in der frühen Prosa mit ihrer deutlich pointierten Tendenz zur „Flucht in die radikale Innerlichkeit“ und zur „Extreme(n) Individualisierung“ hingewiesen. (Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur, a.a.O., S. 71) Wie Krause verweist Bohrer neben den „biographischen, auch auf die gesellschaftlichen Ursachen“ und erteilt damit einer ausschließlich individualpsychologischen Begründung eine Absage.

²⁰ Vgl. (ders.): Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss’ ‚Die Ästhetik des Widerstands‘, a.a.O., S. 88

²¹ ebd., S. 85

²² Vgl. Christian Tanzer: „... Als hätte man überhaupt keinen Begriff davon, was Tod, Leiden und Krieg überhaupt bedeutet“. Wahrnehmungserweiterung und Darstellung des Grauens in ausgewählten Prosa-Werken von Peter Weiss, a.a.O., S. 3

²³ Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung politischer Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 47

der Kapazität²⁴ von Peter Weiss an dessen „Ende ... die Verpflichtung (stand), den Lernprozeß ... am geschichtlichen Gegenstand in den weiteren Kommunikationsakt mit der Öffentlichkeit einzubetten“²⁵.

5.2 Kindlicher Exzess als Parameter. Das Floß als Urszene artistischer Unmittelbarkeit

Die ritualisierten Handlungen des einfachen Schlagens²⁶, des Wegnehmens fremder Gegenstände, des Stoßens und Schubsens als simpelste Äußerungen der Erniedrigung, gipfelt in der Imagination einer maritimen, metaphorischen Plattform, auf der die Isolation des Ich und sein Ausgeliefertsein als Horrortrip radikalisiert wird. Es ist die in Weiss' Werk hier zum ersten Mal auftauchende Raum-Chiffre des Floßes²⁷. - jene Depot-Metapher, die beim späten Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* zum Sinnbild der Zwangsgemeinschaft wird und die „Welt der Schreckensbilder“²⁸ vertritt, wie sie der Roman *da capo al fine* erzählt. Die emphatische Rezeption des Entstehungsprozesses, vor allem die Paraphrasierung der desaströsen Irrfahrt auf dem Floß durch das „Schreckensprotokoll“²⁹, zielt *unisono* auf die Produktionsästhetik des anvisierten Romanprojekts und der zu schildernden *Odyssee* der Widerstandskämpfer, ihres aufgenommenen Kampfes gegen den Faschismus, für den sie den sicheren *Port* verlassen haben: „...er überliefert die ganze schreckliche Geschichte des Widerstands ... nicht im schlichten Gestus mimetischer Empathie, sondern durch ein reflektierendes Verfahren artistischer Unmittelbarkeit.“³⁰

²⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb 1961-1970, a.a.O., S. 680: „Mit einem Mal stand alles furchtbar fertig da. Die Verordnungen, Verbote, Verhöre u Strafen, denen ich als Kind ausgesetzt war, schienen definitiv geworden zu sein. Es durfte nicht einmal gefragt werden, wie es zu alledem gekommen war. Es war einfach so, und es sollte so bleiben“

²⁵ Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. Die ‚Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 147; Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, a.a.O., S. 69

²⁶ Vgl. Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers, a.a.O., S. 43

²⁷ In einem gemeinsam verfassten Aufsatz von Rainer Koch und Beat Mazenauer findet sich der bisher einzige Hinweis darauf, dass es sich bei Weiss ‚Betrachtung von Géricaults *Floß der Medusa* um die Wiederkehr eines Schreckensbildes handelt, auf die Peter Weiss, sich einmal darauf eingelassen habend und seinem selbstkritischen Urteil mehrfach unterzogen, so schnell nicht wieder aufgab. Vgl. (dies.): Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss, In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Peter Weiss: Neue Fragen an alte Texte, a.a.O., S. 160: „Das Bild des Floßes (und mit ihm die wiederkehrenden Boots- und Inselmetaphern) bezeichnen einen Ort, der gleicherweise Einsamkeit und Verlassenheit wie schöpferische Ruhe indiziert, demzufolge ist seine Perspektive hoffnungsfrohes oder verzweifelter Suchen und distanzierter panoramatischer Beobachtetsein.“ Der einzige kritische Einwand, der sich hier ergibt, ist der, dass für das Floß diese Feststellung nur *in puncto* „Einsamkeit“ und „Verlassenheit“ sicherlich zutrifft, alle anderen Prädikate (Kontemplation, Panorama) gelten ausschließlich - wie die Analyse der beiden Eingangsbilder des Textes gezeigt hat - für die beiden *Topoi* „Boot“ und „Insel“. Die Floß-Metapher ist ausschließlich in den Dienst des Schreckens gestellt und ist bei Weiss im Gegensatz zum Boot stets manövrierunfähig; diese Evokation erst macht die Flößlinge auf Géricaults Floß in der *Ästhetik des Widerstands* zur Zwangsgemeinschaft, bzw. den Einzelnen in der frühen Prosa zum mehrfach ausgelieferten Opfer: Es ist dem Element des Wassers preisgegeben und darüber hinaus den Malträtierungen seiner Peiniger.

²⁸ ebd., S. 160

²⁹ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 314

³⁰ Vgl. Martin Rector: Artistische Unmittelbarkeit. Peter Weiss' Lesart von Géricaults ‚Floß der Medusa‘ in: *Neue Zürcher Zeitung* v. 24./25. April 1993, Nr. 94, S. 66

Dieses „Unmittelbarkeit“ mit der Géricaults Ereignisbild essayistisch verlebendigt wird, taucht das erste Mal in der Literarisierung eines parabolischen Exzesses auf, die „unmittelbar zur Vorstellung der Vernichtung ... zur Genauigkeit des Blicks“³¹ führt und zur „stilistische(n) Annäherung an jene vorgestellten Urszenen“³², von denen in Weiss’ ‚Absoluter Prosa‘ das Moment auf dem Floß zum „Mittelpunkt des Schreckens“³³ wird. Wie der Schrecken des Widerstandsromans, die Situiertheit des Protagonisten als Überlebender, in der Aneignung von Géricaults maritimen Ereignisbildes seine universelle Metapher findet, so vertritt in dieser frühen Prosa Weiss’ das archaisches Modell des Floßes die in *Von Insel zu Insel* ausgesprochenen Verfolgungs- und Schreckensszenen. Der Ursprung des Ästhetischen - das gilt vor allem für die imaginative Ersatzwelt des Schreckens, dem Floß, ist somit in der hier fikionalisierten frühkindlichen Situation angelegt³⁴.

Das dahinter stehende literarische Prinzip, die Suche nach einem Bild, verrät hier zweierlei: Zum einen wird ein „Erinnerungsbild, ohne das es für Weiss keine Dichtung gibt“³⁵, entwickelt, zum anderen geht es um den Visualisierungsvorgang der Sprache selbst. Um dem Verstummen Einhalt zu gebieten, das schwer Darzustellende, schwer Zugängliche darstellbar(er) zu machen, bedarf es bei Weiss fast zwangsläufig eines Bildes. Nichts ist verheeren-der als die „stummen und bildlosen Ablagerungen(,) die ihn nur sein Altern verspüren lassen“³⁶ heißt es im *Laokoontext*, in dem dieser Konflikt literarisch aufbewahrt ist.

Dieses *Credo* hat bereits für den jungen Weiss Bestand: Wann immer er an die Grenzen des Sagbaren stößt, entwickelt er ein Wort-Bild, das in der Lage ist, den dichterischen und den malerischen Anteil zu synchronisieren. Das *Rencontre* von Bild und Sprache im ‚Kunstessay Géricault‘ ist ein bereits früh angelegtes Selbstverständnis und ein ästhetisches Prinzip.

Während das Ich noch in den phantasierten Vehikeln, den „Booten, Luftschiffen“ (*Insel*, S. 11) prädestinierte symbolische Anpassungen im Sinne der „verlorenen Urrealität“³⁷ fand, mit denen es mobil war und den Schrecken des Hauses somnambul entkommen konnte, tritt ein nautisches, archaisches Fahrzeug als poetische Erfindung und Traumfigur auf, das sich wegen seiner flächigen Konstruktion als Ersatzwelt verschließt; im Gegenteil, in seiner Fragilität und Unsicherheit keine erstrebenswerte Aufenthaltsqualität garantiert³⁸. In seiner Behelfsmäßigkeit ist es bereits konnotiert und „stimuliert die Entfaltung des Imaginären“³⁹

³¹ Vgl. Klaus Briegleb: Negative Symbiose. In: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel (Hrsg.): Gegenwartsliteratur seit 1968, a.a.O., S. 141

³² ebd.

³³ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 314

³⁴ Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, a.a.O., S. 78

³⁵ Karl Heinz Götze: Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche, a.a.O., S. 176

³⁶ Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 172

³⁷ Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 112

³⁸ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 40: „Dieser Vorderteil von mindestens zwei Metern Länge hatte nur sehr wenig Haltbarkeit und stand immer wieder unter Wasser. Der hintere Teil ging nicht spitz zu wie der vordere, war aber auch größtenteils nicht viel fester als dieser, so daß man eigentlich nur der Mitte trauen konnte.“

³⁹ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 314

über den Schiffbruch hinaus. Als vertaute, obligate Rettungsplattform, verkörpert das Floß eine eigenwillige *Daseinsmetapher*, die sich aus dem Schiffbruch rekrutiert:

„... dazwischen Rahen und Bramstengen des Fockmasts und Großmasts angebracht und dick mit Tafelwerk verknotet worden, im rechten Winkel darüber waren Bretter des Decks genagelt, fünfmal unterteilt von längren Bohlen, die seitwärts zwei bis drei Meter hinausragten ...
„ (ÄdW, II, S. 12)

Es vertritt die spartanischste, gewagteste Variante⁴⁰, die äußerste Reduktion auf die „Ökonomie der Selbsterhaltung“⁴¹ und ist wie die einzelne Planke⁴² ein erzwungener Notbehelf, der mit Sicht auf das sinkende Schiff unverzüglich aufgegeben und aufgesucht wird. Die Existenz auf dem Floß, als Raum-Chiffre des äußersten Schreckens⁴³, als „sadistische Kapitulation aller Formen der Marter“⁴⁴, ist als ausgewiesener (fast amphibischer) Grenzbezirk schwebend zwischen Tod und Leben, selbst ein Archetyp, eine traumatische Vision⁴⁵. Ohne schützendes Dach⁴⁶ ist der Flößling den Angriffen, Attacken aller Art schutzlos ausgeliefert:

„Doch die Nacht brach ein, ohne daß sie Hilfe erhalten hatten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.“ (ÄdW, II, S. 13)

Wie Blumenberg versichert: „... funktioniert das syntaktische Gerüst, (Floß) solange es schwimmend erhalten werden kann und die Erinnerung wo und wie es in Betrieb genommen worden ist, nicht befragt zu werden braucht oder vermag.“⁴⁷ Genau diesem Sachverhalt, wo und wie das Floß in Betrieb genommen wird, entzieht sich der Text, um damit auf das fiktionalisierte Element in *Von Insel zu Insel* hinzuweisen:

„Sie ziehen los mit mir. Auf der Straße entsteht Geschrei und Gejage. Ich falle. Sie treten mich. Ich bin naß, dreckig. Wilde neue Welten. Holzstapel, Steinhalden, Kellertreppen, dunkle Gänge, Kiesgruben. Ein großer Grundwassertümpel bei einem verlassenen Gebäude, Regen; auf einem Floß stoßen sie mich hinaus. Hilflös treibe ich dahin, sie bewerfen mich mit Lehmkluten, Sand, Steinen. Klammere mich fest, gleite, gleite, sinke. Und werde herausgezogen. Ich höre meinen eigenen Schrei. Höre ihn, als wäre die ganze Welt ein einziger

⁴⁰ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 41: „Kaum waren 50 Mann auf dem Floß, so sank es um mehr als Zentimeter unter Wasser.“

⁴¹ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 71

⁴² Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 16

⁴³ Vgl. ÄdW, II, S. 12: „... doch kaum hatten sich etwa fünfzig darauf zusammengescharrt, begann es, bis an die Reling zu sinken,...standen die Ausgesetzten, nach dem Hinzukommen der übrigen, bis über die Hüfte im Wasser“

⁴⁴ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 312

⁴⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 32: „Bei Géricault war allein eine Vision, eine seelische Erscheinung vorhanden, es fehlte die rettende Arche...und Mond und Blitz waren einem Sturm, einem Schrecken gewichen...Géricault zog uns in eine Preisgabe allen Rückhalts, zwang uns hinein in seinen angstvollen Traum.“

⁴⁶ Vgl. Gaston Bachelard: Poetik des Raumes, a.a.O., S. 83

⁴⁷ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 73

Schrei. Werde herausgezogen zu einem bärtigen Gesicht, höre ein donnerndes Lachen. Dann heiße Milch irgendwo, ein warmer Küchenherd, ein Gefühl von Geborgenheit.“ (*Insel*, S. 68)

Wiederum gilt es, sich Peter Weiss' Collagen, vor allem die anlässlich des *Abschiedstextes* gefertigten, für die Textanalyse heranzuziehen. Die sprachliche und bildliche Umsetzung weist hinsichtlich ihres Aufbaus erstaunliche Parallelen auf: Wie eine Wort-Collage präsentiert sich die zitierte Prosasequenz aus „verschiedene(n) Realitäten des Abgebildeten und ihre(r) ... Wahrnehmungsinhalte“⁴⁸, die den ihrerseits aus lauter segmentierten Fremdelementen zu einem neuen Ganzen zusammengesetzten Bildcollagen in nichts nachstehen und ein „syntaktisches Gerüst“ bilden. Dieses wird in der Prosaepisode durch den Aufzählungsstil heterogener Fragmente, die durch Kommata oder Semikolon - wie ein Provisorium – ‚vertaut‘ sind, unterstützt. Vor allem die drei Collagen aus *Abschied von den Eltern*, die die maritime Umgebung und den Schiffbruch grandios in Szene setzen, sind nahezu kompatibel mit den hier angekündigten und literarisch umgesetzten „Wilde(n) neue(n) Welten“, in die das Ich hineingezogen wird.

In keiner ‚besseren Welt‘ hält sich der fassungslos staunende Knabe als leitmotivische Figurine, umgeben von „wirklichen und unwirklichen Elementen traumhafter Dichte(,) zerklüfteten Felslandschaften (und anderen) Figuranten“⁴⁹, des betreffenden Collagenzyklus' der autobiographischen Erzählung auf. Auch hier ist alles in Auflösung begriffen: Ein bildlich fixierter „Mahlstrom von Dissonanzen“ einer höchst unrealen Atmosphäre, in der die „'realen' Bestandteile (die Collagen-Zutaten) den Eindruck geheimnisvoller Begebenheiten und Zusammenhänge“⁵⁰ verstärken. Der Schrecken wütet ohne Unterlass; es sind die Projektionen und Allmachtsphantasien der auf dem elterlichen Dachboden sich austobende Zerstörungstrieb des Knaben.

5.3 Das Floß als metaphorischer Fremdkörper und als segmentiertes Erinnerungsbild

Was im „reinen Spiel ... der seltsamen Collagen“⁵¹ in einem geradezu magischen Fluidum *in situ* miteinander verknüpft wird, das ist als poetologisches Prinzip in dieser symbolischen Szene und ihrer atmosphärischen Einbettung verwirklicht, in der das Floß als heterogenes Element, in der Wucht eines „exotischen Fremdkörpers“⁵² plötzlich auftaucht. Große und kleine Architekturen⁵³ („Kellertreppen“, „Gänge“, „Gebäude“), die ins *Souterrain* führen, mysteriöse Lokalitäten, Topographien, („Grundwassertümpel“) und Aufbewahrungsstätten („Steinhalden“, „Kiesgruben“), aufgegebene, vielleicht absichtlich liegen gelassene Gegens-

⁴⁸ Andreas Vowinkel: Surrealismus und Kunst, a.a.O., S. 246

⁴⁹ Vgl. Herta Wescher: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, a.a.O., S. 207

⁵⁰ ebd., S. 193

⁵¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement, a.a.O., S. 64

⁵² Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

⁵³ Herta Wescher: Die Collage, a.a.O., S. 223: „In Collagen ... sind Formen, Farbe und Material subtil aufeinander abgestimmt, und die in unbestimmte Landschaften und Architekturen eingeklebten Papiere dienen nur dazu, einzelne Texturen und Strukturen hervortreten zu lassen.“

tände („Holzstapel“), pure *nature morte*, bereiten hier einer überaus verschleierte und undurchsichtigen Aktion, die sich gefahrvoll steigert, den Weg. Ein genauer Blick auf die sprachliche Organisation der Episode unterstreicht die Funktion dieser, als vehemente „Störung“⁵⁴ innerhalb des Erzählkontextes platzierten Metapher des Floßes, deren evokative Qualität bereits umrissen worden ist und die ihrer universellen Eigenschaften wegen den exzessiven (infantilen) Schrecken, die geschilderte ‚Realität‘ der Prosa, als Wort-Bild zu vertritt.

Das Ich ist einen Moment lang in der Seilschaft derjenigen aufgenommen, die ihn fortwährend instigiert, ihn zum Narren hält: „Sie ziehen los mit mir“, heißt es zum Auftakt der Szenerie, die damit gleichzeitig in ihrer Dynamik charakterisiert ist. Wie das Auftauchen des Floßes bleibt dieser kurzweilige Zusammenschluss mit dem Ich unbegründet und daher rätselhaft. Die Bewegung, das gemeinsame Losziehen, kontrastiert mit dem nicht steuerbaren Fahrzeug. Gleichzeitig vermittelt das Verb ‚losziehen‘ eine negative Konnotation, die auf einen illegitimen Vorgang verweist, zu dem das Kollektiv sich gegenseitig anstiftet.

Die Ausgangslage des Geschehens ist zunächst die „Straße“. Um dieses zu betreten musste das „Haus“ bzw. der Interimsbezirk des „Hofes“ verlassen werden. Diese ist aber als sozialer Ort bereits durch die Machenschaften der *Clique* desavouiert. Ebenso ist die ‚Plötzlichkeit‘ zum Aufenthaltsmerkmal des risikoträchtigen Ortes durch den brüskierenden Schlag – der inhumane Übergriff auf die Integrität des Ich – nachdrücklich instruiert worden. Das Böse hält sich *inkognito* hinter der harmlosen Fassade der Stadt auf. Mit dieser ‚Plötzlichkeit‘ taucht das Janusgesicht auch wieder in Erscheinung, das mit den beiden Substantiven „Geschrei und Gejage“ akustisch eingeläutet wird. Die Möglichkeit, einen Moment lang der rasenden Kohorte anzugehören, wird so abrupt beendet, wie sie opportunistisch zugelassen wurde.

Das Wechselbad von Indolenz und Zuwendung war bereits im Haus als frühkindliche Selbstverständlichkeit plausibilisiert worden. Der tröstenden Stimme folgte unmittelbar die Drohgebärde, dem freundlichen Blick, die „strengen Augen“: Genau diese Polarität gipfelt in der makabren Floßszene, die als Erinnerungsbild rascher Abfolgen, im Sekundenstil umgesetzt ist. Erinnerungsfetzen werden aneinandergeknüpft und zum Wort-Bild „Floß“ verdichtet. Hier soll kein psychisches Engramm, kein Portrait des Opfers oder des Täters entwickelt werden, wie es vor allem der Roman *Fluchtpunkt* mit der avancierteren Floßszene⁵⁵ beabsichtigt, sondern ausschließlich der Akt in seiner Unverstelltheit, ohne eine dezidierte, abschließende Bewertung oder Reflexion, wie er als Schrecktraum im (literarisch konstruierten) infantilen Vorstellungsbereich auftaucht, zur Darstellung kommen. So gerät der archaische Aspekt der Szene in den Mittelpunkt der Betrachtung und nicht eine ge-

⁵⁴ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

⁵⁵ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 13: „Wir warfen ihn aus ein Floß, stießen ihn hinaus ins Wasser und bombardierten ihn mit Lehmbrocken. Ich hatte ihn später immer wieder vor mir gesehen, wie er sich an den glitschigen Brettern festklammerte, vom gelben Wasser umspritzt, ich hörte ihn um Hilfe schreien und ich hörte meine eigenen anfeuernden Rufe, mit denen ich mich bei meinen neunten Verbündeten einschmeichelte und sie vom Gedanken, dass sie auch mich ergreifen und aussetzen könnten, ablenken wollte.“

sellschaftliche Relevanz, wie die Analyse einer ähnlich gearteten Episode in *Fluchtpunkt* zeigen wird. In *Von Insel zu Insel* sind die Bilder noch ganz „der kontinuierlichen Reflexion entzogen und machen aus der Zeit lauter Ereignis-Punkte, die in ihrem Ablauf folgende Rasterstruktur aufweist:

- gemeinschaftlicher Auftakt
- plötzlicher Impuls, der eine Fluchtbewegung auslöst
- Sturz des Ich
- mutwillige Denunziation, „treten“
- äußere Beschädigung des Ich; Blessuren
- Annäherung an eine anrühige Gegend
- aquatisches Milieu: „Grundwassertümpel“
- unfreiwilliges Abstoßen des Floßes vom Ufer. Das Ich als Opfer
- Treiben auf dem Gewässer
- Instigation durch Bewerfen mit dem Ziel, das Ich vom Floß zu vertreiben.
- Gegenmaßnahme des Ich: Das Festklammern
- Abgleiten vom Floß, Untergang; „sinke, sinke“
- Rettung durch einen Unbekannten
- physiologische Reaktion des Schreis
- Verhöhnung durch Auslachen
- Ortswechsel: Haus; Versorgung des Ich

Die Aufreihung macht deutlich, wie disparat die hier isolierten Einzelsituationen sind und wie die Plötzlichkeit, die sekundenschnelle Folge der Ereignisse, einer mystischen, surrealen Traumwelt Vorschub leistet, in der die Umgebung, die Handlungen und Dinge „zu Schemen und Zeichen ... zusammengeführt und getrennt werden“⁵⁶, die in der Imaginationsfigur des Floßes fokussiert werden. Nachdem die bisherigen Drangsalierungen eher einen kurzweiligen Intervallcharakter aufzeigten, der mit der zielgerichteten Attacke beendet war, wird hier eine komplexere Figur angelegt. Die Hasstirade wird als geplante Tortur überliefert und dadurch ihr militanter Kommando-Charakter unterstrichen.

Die Handlung hat Kalkül und verfolgt eine niedere Absicht, die mit dem archaischen Status des metaphorisch-unheimlichen Fahrzeugs koinzidiert. Es selbst funktioniert als ein Folterinstrument, das aufgrund seiner beschriebenen Eigenschaften das Ich räumlich von den anderen trennt und ihren experimentellen Ritualen⁵⁷ - „Prügelstrafen, Spießbrutenlaufen“⁵⁸ -

⁵⁶ Vgl. Herta Wescher: Die Collage, S. 188

⁵⁷ Vgl. Jürgen Nieraad: Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie, a.a.O., S. 35: „Nun sind diese Rituale aber qua definitionem so angelegt, daß allen Beteiligten der

ausliefert, die ohne Zweifel einen archaischen *Nimbus* tragen. Innerhalb der Prosasequenz wird damit eine Miniparabel fikionalisiert, in dessen Zentrum das Floß selbst steht, das als imaginärer Schreckensbereich „... keine Entwicklung des Sprechers, sondern nur ein Bild von seinem Zustand aufzeigt.“⁵⁹

5.4 Enigmatische Naturstätte. Archaisch-Arkadischer Grenzbereich. *Autonomie des Ästhetischen*

Die kurzfristige Zugehörigkeit, die sich im kollektiven ‚Losziehen‘ äußert, wird durch den Fall des Ich nicht nur auf die Probe gestellt, sondern ihres vorübergehenden Charakters überführt: Das am Boden liegende Ich löst in seiner physisch sichtbaren Unterlegenheit das instinktive Malträtieren aus, das unverzüglich nach Prügel - hier nach einem ritualisierten⁶⁰, einfachen Treten - verlangt. Dieser archaisch anmutende Ablauf wird durch die Alliteration „Wilde ... Welten“, wie bereits erwähnt, als Sphäre des Schreckens angezeigt, in der das primitive ‚Ur-Recht‘, das Recht des Stärkeren vorherrscht; damit setzt sich das literarische Böse in Szene⁶¹. Die „Holzstapel, Steinhalden ... Kiesgruben...Grundwassertümpel“ zeichnen sich durch ihren gemeinsamen, statischen Aufbewahrungscharakter aus, kündigen aber dadurch erst recht ein dahinter liegendes Merkmal an, das in diesen Depots lauert. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes Geheimnisträger⁶². Zusätzlich ist die naturale Herkunft für die Szene von eminenter Bedeutung: Holz, Steine, Kies und das Grundwasser sind hier gestapelt, aufgehäuft bzw. in einem beckenartigen Gewässer (Gruben bzw. Tümpel) gespeichert.

Damit wird eine Atmosphäre geschaffen, die einerseits bereits anthropogenen Einflüssen ausgesetzt ist bzw. war, zum anderen scheinen sie nicht mehr in Betrieb zu sein⁶³. Das Ge-

zugrundeliegende Mechanismus der Gewalt verborgen bleibt...“; Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 246 f

⁵⁸ Vgl. Peter Weiss: Der Schatten des Körpers des Kutschers, a.a.O., S. 77

⁵⁹ Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung, a.a.O., S. 171

⁶⁰ Vgl. W.G. Sebald: Die Zerknirschung des Herzens - Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss. In: *Orbis Litterarum* 1986, 41, S. 256-278

⁶¹ Vgl. Christoph Schulte: Böses und Psyche. Immoralität in psychologischen Diskursen. In: Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hrsg.): Das Böse. Eine historische Phänomenologie, Frankfurt/M., 1993, S. 321: „Dabei ist es ratsam, sich je und je zu vergewissern, ob Böses aus leiblichem Affekt heraus oder vernünftig und vorsätzlich geplant oder im Zustand psychischer Störung und Krankheit getan wurde. Am Einzelfall erweist sich, ob totalitäre Diskurse und monokausale Theorien mehr sind als allgemeine ... Erklärungsmuster“; Weiss' Perspektivierung im *Inseltext* hält sich hinsichtlich dieser Fragen bewusst zurück. Und belässt das Böse im Dunklen. Es geht hier um die Präparierung der Ur-Szenen aus der Sicht des Ich; erst die späteren Texte erweitern die Verfolgungsszenen mit Blick auf die zitierten Fragestellungen, in dem die Rollenmentalität des Opfers und des Peinigers Gegenstand der Vivisektion wird.

⁶² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 226/277; Ernst Jüngers Autor-Intention einer *Ästhetik des Schreckens* zitierend, heißt es: „... das Bewegliche scheint erstarrt und Starre irgendwie beweglich zu sein. Den ... Gerätschaften und selbst dem Gerümpel haftet ein menschlicher und oftmals tückischer Charakter an, während der Mensch, tierisch oder automatenhaft im Bilde steht.“

⁶³ In Zusammenhang mit den Ressourcen (Kohle, Holz etc.) stehen die aufgegebenen Schürfstätten (Gruben, Tagebau) für eine tendenziöse Versuchung und Verlockung des Menschen. Sie verkörpern einen metaphorischen Zwischenbereich, der sich aus dem Ineinander von Starrheit und Beweglichkeit der Materialien selbst ergibt und nicht selten zum zwangsläufigen Untergang des Individuums (Protagonisten) führt, der sich an dieser *Terra inviolata* vergreift und die Grenzen überschreitet. Ebenfalls nicht untypisch, lässt sich eine Dialektik zwischen Land und Meer aufzeigen, die sich in den gleichermaßen gefährlichen Berufsbildern, vorwiegend

lagerte ist nicht eines harmlosen statischen Charakters wegen eingesetzt, sondern bezeichnet nachhaltig eine Anstauung, die nach Entladung verlangt. Die Atmosphäre ist geradezu elektrifiziert, so dass ein Funkenflug genügt, um diese Energien freizusetzen. Der einsetzende Regen ist in diese Richtung zu deuten und kündigt als hemisphärischer Naturvorgang ein Gewitter an. Der Sturz des Ich und der Niederschlag von oben gehen eine Synthese ein, die eine nachhaltige Initialzündung für die „Freisetzung von Treibenergie“⁶⁴ der *Clique* und ihrer „niedergehaltenen Aufruhr“⁶⁵, die „auf den Augenblick eines Ultimatums“ (*Abschied*, S. 105) gewartet zu haben scheint, wachruft. Die Ambivalenz zwischen scheinbar gewöhnlichen Gegenständen und ihrer enigmatischen Lagerung verschafft der Umgebung das Lauernde, das Unheimliche, das bereits das häusliche Inventar charakterisierte, der nicht auszuschließenden Möglichkeit nämlich, „ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa be-seelt sei“⁶⁶. Damit ist ein symbolisch vorgegebener, (rechtloser) Raum inszeniert, der dem ruchlosen Exorzismus zwischen Liquidieren und Instigieren einen geeigneten Nährboden verschafft: ‚Das Gewöhnliche bekommt ein geheimnisvolles Ansehen‘ - an diese literarhistorische Evokation knüpft die Umgebung der Szene, die sich auffällig romantischer Analogien⁶⁷ bedient, an.

Die Steigerung der Szene bis zum Exzess liegt in der allmählichen Annäherung an das *aquatistische Terrain*, den „Grundwassertümpel“ (*Abschied*, S. 14), auf den das Floß hinaus gestoßen wird, begründet und in den gleichzeitig sich häufenden Zeichen der Isoliertheit und Abgeschiedenheit, die in der Bezeichnung „verlassene(s) Gebäude“ den letzten eindeutigen Warnhinweis bekommt, das hier die Zivilisiertheit und damit der Rechts- und Glücksanspruch des Ich endet. Das Geschehen ist in einen ambivalent-mysteriösen Raum verlegt, zwischen Ruinen, inmitten einer Natur- und Kulturstätte zugleich: „ein() Schauplatz, der durch Abgeschiedenheit und architektonische Eigenheit als Erlebnisraum ... prädestiniert ist.“⁶⁸

Der einsetzende Regen als meteorologische Erscheinung des „Sturzes“, des Niederschlags referiert den erlittenen Sturz des Ich und den Hinweis, dabei „naß“ geworden zu sein. Gleichzeitig ist der „Regen“ neben seinem angedeuteten Zeichencharakter als Freisetzung

des Bergmanns oder des Seemanns, äußert. Der Einsturz des Stollens (Schlagwetter) und der Schiffbruch stehen in einer synchronisierten Beziehung und verkörpern den Untergang an Land wie auf See; Vgl. vor allem E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun*.

⁶⁴ Vgl. Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft*. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud, Frankfurt/M., 1984, S. 90

⁶⁵ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 82; Ein Leitmotiv der Erzählung ist die Diskrepanz zwischen bürgerlicher Restriktion und dem ultimativen Zusteuern auf eine Katastrophe, in der sich die unterdrückte Entwicklung des Ich ihren notwendigen Raum verschafft. Die Situation des Knaben ist primär gekennzeichnet durch Repressionen und Triebunterdrückung, die in erster Linie auf die Hemmungen und die Prüderie der Eltern zurückzuführen sind.; Vgl. Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, a.a.O., S. 146

⁶⁶ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, a.a.O., S. 250

⁶⁷ Vgl. Rainer Gerlach: *Isolation und Befreiung*. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss. in: (ders.) *Peter Weiss*, a.a.O., S. 175

⁶⁸ Vgl. Norbert Kohl: *Inszenierung des Schreckens*. Walpoles *Castle of Otranto* und die Grenzen der Phantasie. In: Horace Walpole: *Die Burg von Otranto*. Eine phantastische Geschichte. (A. d. Englischen v. Joachim Uhlmann. Mit f. Illustr. der Ausg. v. 1796, e. Aufsatz v. Walter Scott, e. Essay und e. Bibliographie v. Norbert Kohl), Frankfurt/M., 1988

einer angestauten Energie eine Antizipation der skrupellosen Lynch, dem Bewerfen mit „Lehmklumpen, Sand, Steinen“, denen das Ich, der mangelhaften Konstruktion seines fragilen Fahrzeugs wegen⁶⁹, ausgesetzt ist. Zusätzlich ist das primitive Bewerfen über die bereits erfolgten instigierenden Tricks und Methoden in einen Vergleich gestellt, die bisher einer direkten Konfrontation nicht ausgewichen sind und dem Ich, bei aller Skrupellosigkeit, dabei direkt gegenüberstanden. Dadurch ist der eigentlich feige Charakter der Miss-handlung unter Zuhilfenahme des Instruments ‚Floß‘ betont, ohne dass dabei ein moralischer Gegenentwurf⁷⁰ gestaltet werden müsste.

Gerade durch die Kargheit der Szene, die ohne einen expliziten Hinweis auf den Opfer- bzw. Täterstatus auskommt und sich ausschließlich des aufgebauten Zeichensystems bedient - vor allem der Architekturen und Topographien - wird die Evokation eines Hinterhalts, in die das Ich getrieben wird, erreicht. Die ausgestorbene Peripherie, die als Folie der Handlung in Anspruch genommen wird, inszeniert bereits ausreichend den hinterhältigen Terrorbezirk „Floß“. Die Polarität der Floßepisode vermittelt sich also ausschließlich über den ästhetischen Wahrnehmungsmoment, über die „Autonomie des Ästhetischen“⁷¹, die in der Distanz Ufer-Floß und im Akt des Bewerfens mit den unterschiedlichen amorphen Stoffen, zum Ausdruck kommt.

Anders als etwa der gezielte Handstreich oder das Wegnehmen der „Mütze“ bzw. des „Flitzebogens“ (*Insel*, S. 12) entzieht sich das Bewerfen dem direkten (Körper)Kontakt mit dem bereits abgetriebenen Ich. Ein Wahrnehmungsmodus, der unabdingbar für die *Ästhetik des Widerstands* beibehalten ist. Nicht das Ich wird abgestoßen, sondern ein anonymisiertes Floß, dessen Herkunft oder Besitz im Dunkeln bleibt und es somit dem sumpfigen Milieu als zugehörig evoziert wird. Ebenso weist das Adjektiv „dreckig“ auf das brackige Habitat des stehenden Gewässers hin, das durch das *Prefix* „Grund“ und durch die geomorphologische Spezialisierung als ‚Tümpel‘, zusätzlich atmosphärisch aufgeladen wird.

Das lehmige Wasser, das eine Transparenz verhindert, verleiht der undurchsichtigen, schleierhaften Szene ihre charakteristische Aura. Das verfärbte, „gelbe() Wasser“, wie es später in *Fluchtpunkt* (ebd., S. 13) heißt, rührt von den Turbulenzen und nimmt so sinnbildlich die Charakterisierung der Szene an. Die Tönung des Wassers durch den Lehm ist ein weiteres Gefahrenmerkmal, das auf die Extensivierung des Schreckens, seine flächenmäßige Ausdehnung hindeutet.

⁶⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 31: „Da stürzten Regengüsse aus niedrig treibenden Wolken, das aufgewühlte Wasser brandete“

⁷⁰ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 50; Der Autor, der mit Nachdruck die ästhetische Relevanz des *Inseltextes* betont, sieht die Moralität, die sich in Weiss' frühem Text zeigt darin begründet, dass gerade durch den (noch) fehlenden, definitiven Gegenentwurf der moralische Aspekt zu suchen sei: „Kritik wird zwar geübt, aber nicht durch die Errichtung einer moralischen Gegenwelt, sondern durch eine Haltung, für die das Gegenteil: die Entmoralisierung der Wahrnehmung konstitutiv ist. Und eben hier zeigt sich auch die Verknüpfungsstelle zwischen der Erfahrungswelt, die Peter Weiss bereits mitbrachte, und der surrealistischen Ästhetik, der er sich mit ‚Von Insel zu Insel‘ zum ersten Mal in aller Deutlichkeit annähert.“

⁷¹ Karl Heinz Bohrer: Katastrophenphantasie oder Aufklärung, a.a.O., S. 88

Die auf das Ich gezielten Wurfgeschosse sind unmittelbar der näheren Umgebung entnommen und zeichnen sich somit durch ihre natürliche Herkunft aus. Vor allem die „Lehmklumpen“ werden in allen drei Textvarianten, in denen die Floßepisode auftaucht, beibehalten. Die Konsistenz des Lehms, als formbares, schweres, tonartiges Material, bewährt sich als (metaphorisches) Wurfmateriale, das dem schwelenden⁷² Charakter der unterschiedlich konstruierten Szenen entspricht. Seine Herkunft leitet sich aus dem amphibischen, semi-humiden Milieu ab, sowohl was den Tümpel, das „überschwemmte() Grundstück“ (*Abschied*, S. 53), als auch „den Rand der überschwemmten Ausschachtungen“ (*Fluchtpunkt*, S. 13) anbelangt.

Das Lehmige ergibt sich aus den sturzartigen Überschwemmungen, die Land und Wasser zu einem Amalgam verbinden, bzw. aus der vage angedeuteten Exploitation der „Materien oder Stoffe von mehr oder weniger dichtem Aggregat“⁷³, wie sie in *Von Insel zu Insel* aber auch in *Fluchtpunkt* durch den Begriff der „Ausschachtungen“ expliziert wird. *Abschied* und *Fluchtpunkt* verzichten auf den „Sand“ und die „Steine“ als Materien, derer sich im *Inseltext* die Peiniger abwechselnd mit den „Lehmklumpen“ bedienen. Dort sind die diversen Materialien durch die beiden (Schürf)Stätten „Kiesgruben“ und „Steinhalden“, die zudem im Plural bezeichnet werden, und zwischen denen der „Grundwassertümpel“ gelegen ist, vorgegeben. Damit wäre die inhaltliche Ebene begründet. Die Intentionalität der Szene ist jedoch darüber hinaus zu befragen.

Die beiden autobiographischen Texte nehmen weniger den Zustand des Ich und das archaisch-krude Element der Handlung ins Visier, als vielmehr den anthropologischen (*Abschied von den Eltern*), gesellschaftlich-relevanten (*Fluchtpunkt*) Sachverhalt, die Fähigkeit des Ich nämlich, ohne Skrupel als Peiniger in Erscheinung zu treten. Die Analyse der analogen Szene in den beiden Autobiographien wird diesen Unterschied deutlich machen.

Das Gemeinsame der erdähnlichen Stoffe liegt in ihrem für das Ich unberechenbaren, tückischen Charakter begründet. Dadurch, dass sie sich in der Luft zu zerteilen vermögen, ist ihre Abwehr auf dem Floß nahezu unmöglich. Die Trefferquote wird also nicht nur durch die drei unterschiedlichen Materialien („Lehm“, „Sand“, „Steine“) erhöht, sondern in erster Linie durch ihre Konsistenz, die den Schreckensbezirk „Floß“ intensiviert und zum Paradigma einer Extremsituation macht. Jegliche Verlässlichkeit auf dem Floß ist ausgeschaltet. Eine Grundannahme, die für Peter Weiss’ Literarisierung eines der furiosesten „Werke der Einbildungskraft, der Erfindungskraft“ (ÄdW, II, S. 15), wie es der Louvre für den Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* bereithält, gegeben ist⁷⁴. Das Anrühige deckt sich

⁷² Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 53: „... ich war von einem saugenden Wirbel ergriffen. Alles war schwülstig und schwelend.“

⁷³ Vgl. Manfred Frank: *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt*, a.a.O., S. 17

⁷⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 14: „Eine Stange war aus dem Boden des Floßes gerissen, als Mast aufgerichtet und mit dem Bugseil befestigt worden, das Klatschen des Segelfetzens war zu hören, und die Drehung war zu verspüren, die nicht zu behebende Querlage des Floßes, die von einem übermäßig langen seitwärts hinausstoßenden Holzstück herrührte.“; Mit diesem *syntaktischen Gerüst* (Blumenberg), das dem gewagten, notdürftig vertauten Konstituens des Floßes folgt, erreicht Peter Weiss eine Wahrnehmungserweiterung, die nicht nur die Floßsituation verlebendigt, sondern zusätzlich die Verfasstheit des Protagonisten inszeniert. Das Ineinander von

mit der naturalen Provenienz der einzelnen Substitute und rückt damit den lasziven, instinktiven Ursprung des gesamten Vorfalles in den Mittelpunkt, der aus dem tiefen ‚Grund‘ des Bewußtseins kommt und „... stempelt ihn sofort zum Naturereignis, dessen suggestive Bildkraft jede näher aufklärende Analyse überschattet.“⁷⁵

Die Alliteration „großer Grundwassertümpel“ suggeriert zudem einen utopischen Raum, der sich aus dem verwendeten Oxymeron ergibt: Mit der Distinktion „Tümpel“ wird ein kleines Gewässer, ein Restgewässer unmittelbar vor dem Austrocknen bezeichnet. Das Bild erzeugt Assoziationen von Morast, Sumpf und Versinken. Diese Klassifikation wird durch die Beschreibung als „große(r)“ Tümpel zum Teil wieder relativiert, die jedoch mit dem unvermittelten Auftauchen des Floßes als schwimmfähiges Fahrzeug eine neuerliche Irritation hervorruft, die sich aus der Proportionalität ‚Tümpel-Floß‘ ergibt und zu einem unheimlichen, rätselhaften Bruch führt.⁷⁶

Der Text ‚spielt‘ bewusst mit diesen Verschränkungen⁷⁷ und mit der als Störung auftauchenden „Präsenz von Rätseln“⁷⁸. In der literarischen Organisation, dem „bildimmanenten Rahmen“⁷⁹, wird ein verdichteter Raum suggeriert, der unmittelbar auf seinen Hauptgegenstand selbst, das Floß, zielt. Es kommt zur Irritation konventioneller Apperzeptionsmuster, indem über die sprachliche Konstruktion seines Autors, die Verhältnismäßigkeit der Abbildrealitäten unterminiert wird, um so gezielt auf das Unerklärliche des Vorgangs selbst zu verweisen. Wie die Frage rätselhaft bleibt, ob ein Floß auf einem Tümpel überhaupt schwimmen kann, bleibt die Verbindung beider *Topoi* ohnehin suspekt⁸⁰. Ohne jegliche Verifikation wird das eigentlich Maliziöse der Fehde benannt, nämlich das Abstoßen des Floßes als sinnbildliches Selektieren des Ich, das die weiteren Verfolgungsmethoden automatisch nach sich zieht.

Diese Ereigniskette sich stufenweise aufbauender Gefahren ergibt sich für den Leser aus dem inzwischen aufgebauten autonomen ästhetischen Zeichensystem, das die infantile Situation beherrscht. Die Konstruktion des Textes, die Dichte dieser Passage, entzieht sich hier absichtlich jeglicher Überleitung: Weder ein Temporaladverb, noch ein ergänzender topographischer Hinweis, auf ein Ufer etwa, einen Steg, von dem das Floß losgebunden wird, kommt als semantische Vorbereitung in Frage.

Nur durch ein Semikolon abgetrennt, wird die terrestrische Umgebung, das Sammelsurium von Lagerstätten unterschiedlicher *Couleur*, unvermittelt gekappt und ohne Umschweife der

Geräuschen, Bewegungsabläufen, die jederzeit durch den geringsten äußerlichen Einfluss die Grundsituation des improvisierten Floßes radikal verschlechtern kann, vermag Weiss *qua* sprachlicher Mittel umzusetzen.

⁷⁵ Vgl. Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie, a.a.O., S. 50

⁷⁶ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78: „Das zunächst destruktive Element wird überhaupt erst unter dem Druck des Reparaturzwangs der gefährdeten Konsistenz zur Metapher. Er wird der Intentionalität durch einen Kunstgriff des Unverstehens integriert.“

⁷⁷ Vgl. Andreas Vowinckel: Surrealismus und Kunst, a.a.O., S. 239: „Grundsätzlich ist festzuhalten, daß die Methode der Koppelung von ...verschiedenen Realitätsebenen eine Ambivalenz der Bedeutung zur Folge hat, die als dialektisch zu bestimmen ist.“

⁷⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens, a.a.O., S. 157

⁷⁹ Andreas Vowinckel: Surrealismus und Kunst, a.a.O., S. 244

⁸⁰ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 78

transitorische Anteil der Fahrt, „... das Ertrinken und Versinken im Unbekannten ... Die Lockung des Todes, das Untertauchen im Unbewussten ...“⁸¹, also die ohnehin symbolisch-traditionelle Vorbesetzung des Bildes, in Gang gesetzt. Die Verlassenheit der Umgebung, die sich graduell mit dem Herannähern an das Wasser steigert, und der vollständig außer acht gelassene Hinweis auf eine Randzone, die Abbruchkante des Tümpels überstellt diesen *locus suspectus* dem Traumbereich. Als nautisches Fahrzeug repräsentiert das Floß, gerade weil die eigentlichen Angriffe auf das Ich vom Land ausgehen, den Schrecken an Land, von dem es abgestoßen worden ist.

Dieses bietet keine *amöne* Aufenthaltsqualität: Weder an Land, ist Rettung in Sicht, noch vermag das Floß eine Fluchtmöglichkeit zu bieten. Diese „Heimatlosigkeit“, dieses in *Duell* ausgesprochene „Bis-aufs-Weiter“, ist die des Exilanten Peter Weiss. Hier liegt der herausragende symbolisch-ästhetische Gehalt seines Stoffes begründet, der sich dieser Ausgangssituation und die damit einhergehende Wahrnehmungserweiterung zunutze macht. Mit dem Schreckensbezirk Floß wird jenes emphatische Eingangsbild des Gestrandeten in *Von Insel zu Insel*, dessen Ruder durch Einfluss (Sturm) ‚als verloren gemeldet‘ wurden, somit zum Teil wieder aufgenommen.

Dort waren die auffälligen Naturelemente bereits in der Textanalyse betont worden. Während der *Introitus* die Natur noch in ihrem organisch-puren Konstituens einer ursprünglichen Umgebung bezeichnet, in der das isolierte Ich vor den Drangsalierungen anderer verschont bleibt, ist in der Floßsequenz die Natur in ihrer Gegenständlichkeit und Nutznießung bzw. ihrer bereits erfolgten manuellen Verarbeitung vergegenwärtigt und somit der Raum metaphorisch betreten und gewissermaßen enttabuisiert. Das Signal für das argwöhnisch wahrnehmende Ich lautet: Menschenhandlungen sind hier bereits vollzogen worden, die, je mehr sie hinterfragt werden, umso unheimlicher werden, mehr noch: Dass mit den Gegenständen gleichzeitig die „... Problematisierungen der Wahrnehmungs-Inhalte geliefert werden, die indirekte Hinweis darauf geben, daß etwas Folgenreiches in der Zeit, die hier erlebt wird, bevorsteht.“⁸²

Dieser Eindruck entsteht vor allem aufgrund der Dialektik, von der die gesamte Textpassage profitiert: Einerseits wird eine unbelassene Natur vermittelt, auf der anderen Seite zeugen die architektonischen Embleme, vor allem die Strukturierung der einzelnen Depots, davon, dass hier im wahrsten Sinne des Wortes bereits Hand angelegt wurde.

5.5 Ritualisiertes Szenario als surrealistisch-romantischer Wahrnehmungsgegenstand

Diese Antipoden wirken unmittelbar auf die Intrige selbst, die sich dieser Umgebung als zugehörig erweist, und den triebblastigen Anteil, die instinktive Aggression auf das wehrlose Opfer projiziert. Die Artikulation, die als *Stimulus* das Experiment startet, ist ausdrücklich

⁸¹ Bernhard Blume: Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik, a.a.O., S. 146

⁸² Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 274

als amorphes „Geschrei“ bezeichnet, also eine eher gutturale Verständigung, die auf eine ritualisierte Gruppenübereinkunft und eine initiative Verständigungsformel hindeutet, die das „Gejage“ - also die instinktive Verfolgung des Schwächeren - perpetuiert. Damit wird auf der semantischen Ebene der Kollektivcharakter zum Ausdruck gebracht und die Emblematisierung einer amorphen Masse vorweggenommen, die analog, zum „Geschrei“ und „Gejage“ die Charaktereigenschaften der Wurfmaterialien auszeichnet, die kurzfristig zusammengehalten sind (bis zum Moment des Abwerfens in der Hand) und sofort wieder auseinanderstreben. In Verbindung mit der bereits benannten Bezeichnung „Wilde ... Welten“ wird damit unweigerlich, pogromähnlichen Vorstellungen Raum verschafft; die Spontanreaktionen „Geschrei“ und „Gejage“ fungieren wie die „Wilden ... Welten“ als semantisches Ensemble. Die für das Ich problematisch gewordenen Wahrnehmungsinhalte, der verrästelten Naturembleme, stehen als atmosphärische Beunruhigungen mit dem Zeichen einer Mobilmachung in Verbund, die sich als nautischer Handstreich, dem Flottmachen des Floßes, zu erkennen gibt. Das Floß repräsentiert den als ‚arkadisch‘ bezeichneten zwittrigen Bereich zwischen gebändigter Natur und ruinöser Kultur. Gerade aber in dieser Ambiguität liegt das Anrühige begründet. Das vorherrschende „Zwielicht“⁸³ entbehrt einer mangelnden Eindeutigkeit und deutet auf eine Täuschung, eine Gefährdung, die mit der Wassernähe, also dem charakteristisch brackigen Bereich des „Grundwassertümpel(s)“ zusätzliche Unterstützung findet und die geeignete Folie für diese traumartig-lasziwe, halluzinogene Sequenz bietet, in der sich vorbildlich eine „ganze Raumkunst...entfaltet.“⁸⁴

Die Natur ist also keine vom Menschen unabhängige, sondern eine von ihm bereits beeinflusste, „humanisierte“ ..., die technisierte Natur“⁸⁵ die sich als romantische Reminiszenz, sowohl hinsichtlich des Floßes, als auch der gelagerten Naturwaren (Steine, Holz, Kies) zu verstehen gibt⁸⁶. Die sich aufdrängende Kausalität zwischen „Floß“ und den „Holzstapeln“, aus dessen Stämmen (Material) es besteht, korrespondiert unmittelbar mit dem romantisch-ästhetischen Topos und der Konnotation des Floßes als *Corpus delicti* der anrühiger Machenschaften und der sozialer Devianz des Protagonisten.

Die in Weiss' Text entwickelte ‚Imaginationsfigur Floß‘ zehrt insofern von dieser pejorativen Vorbelastung, „dem symbolischen Syndrom“⁸⁷ mit dem bedeutsamen Unterschied allerdings, dass hier das fikionalisierte Ich Opfer der Agitationen anderer wird, denen es ausgesetzt ist, hervorgehoben durch die beiden taktilen Verhaltensweisen „stoßen sie mich“ und „sie bewerfen mich“. Der Handlungsspielraum des Ich hingegen ist auf den Radius des Floßes beschränkt und dessen willkürlichem, nicht zu beeinflussenden Movens ausgeliefert:

⁸³ ebd., S. 23

⁸⁴ ebd., S. 27

⁸⁵ Vgl. Gernot Böhme: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 34

⁸⁶ Gemeint sind die Machenschaften des Holländer-Michel in Hauffs Märchen *Das kalte Herz*, der beim Umschlagen der Flößhölzer seinen Profit erzielt und damit das Unternehmen des Menschen nach Glück unterminiert, darüber hinaus Floß und Holzhandel in Misskredit bringt; Vgl. hierzu Manfred Frank: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt, a.a.O., S. 37

⁸⁷ ebd., S. 91

„Hilflos treibe ich dahin.“ Darüber hinaus assoziiert sich das steuerlos treibende Floß mit dem gleichfalls romantisch ‚vorbelasteten‘ Topos der See- bzw. Bootsfahrt als Grenzerfahrung des Lebens überhaupt.

Als dahin treibender nautischer Gegenstand figuriert es nicht nur im romantischen Sinn das Verstreichen der Lebenszeit⁸⁸, sondern erlaubt tiefere Einblicke in die Desolation des Ich, das hier sinnbildlich festes Land verliert⁸⁹, von dem er abgestoßen, also verstoßen wird und ins Vakuum abdriftet: „Ziellos, mit beschädigtem oder weggespültem Steuer ... geistert es über die Fluten und verhängt ... den Fluch der Ziel- und Heimatlosigkeit.“⁹⁰ Während das Ich zur Passivität genötigt ist und seine einzige Gegenwehr darin besteht, sich an den Plancken des Floßes Halt zu verschaffen - „Klammere mich fest“ - leben die Agitatoren ihre sadomasochistischen Neigungen aus⁹¹. In der binären Perspektive von einerseits eingeschränkter Handlungsfähigkeit (Das Ich auf dem Floß) und andererseits grenzenlosem Aktivismus (Die Anderen am Ufer), ist nicht nur das von Blumenberg im Kapitel *Ästhetik und Moral des Zuschauers* bezeichnete Gefälle evident, dass die Affektion nicht darin begründet sei, „... daß ein Anderer Qual erleidet, sondern im Genuß des eigenen unbetroffenen Standortes“⁹² liege.

Anders als in der Wiederaufnahme des Wort-Bildes ‚Floß‘ in den beiden späteren autobiographischen Texten, in denen sich das Ich *ad hoc* auf die Seite der Peiniger schlägt und so in den Genuss nicht nur der Zuschauer-Position, sondern auch in die Rolle des Starken gedrängt wird, nimmt die parabolische Sequenz in *Von Insel zu Insel* die Situation auf dem Floß in Perspektive, den Augenblick des verzweiferten Abgleitens und Haltverlierens und die Sekunde der Rettung, die den Alptraum unterbricht und den Sturz auffängt:

„... von Bangigkeit war die Erwartung der Rettung geprägt, ein Warten herrschte vor, wie in der Situation, da die Beklemmung eines Traum durchbrochen und das Erwachen hervorge-rufen werden soll.“ (ÄdW, II, S. 28)

Genau dieser Augenblick „aus den unbewußten Zuständen des Halbdämmerns und des Traums“⁹³, den Weiss als die Hypostatisierung des Bildes, „... der Ausdruck, der sich mit so viel Energie der Möglichkeit des Überlebens zugewandt hatte“ (ÄdW, II, S. 28) erarbeitet, ist als ästhetische Kategorie in *Von Insel zu Insel* längst evident gemacht.

⁸⁸ Vgl. Paul Köster: Wächters ‚Lebensschiff‘ und Richters ‚Überfahrt am Schreckenstein‘, a.a.O., S. 246

⁸⁹ Vgl. Rainer Gerlach: Leben im Exil. Drei Briefe von Peter Weiss, in: (ders.) Peter Weiss, a.a.O., S. 22

⁹⁰ Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt, a.a.O., S. 54

⁹¹ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung, a.a.O., S. 171; Krause weist in seiner Untersuchung ebenfalls auf den Modellcharakter der Floßszene hin, der in den späteren autobiographischen Texten *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* wieder aufgenommen wird; dort allerdings mit dem entscheidenden Zusatz der jederzeit möglichen Änderung (Perspektivierung), „... das Umschlagen vom Verfolgten zum Verfolger ...“

⁹² Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 28

⁹³ Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens, a.a.O., S. 154

5.6 Infantiler Schrecktraum als Wahrnehmungserweiterung. Wort-Collage als Koppelung gegensätzlicher Abbildrealitäten

Die erste Floßszene in Weiss' Prosa wird wie ein Erwachen aus einem beklemmenden Schrecktraum beendet. Die Rettung liegt in dem Augenblick begründet, als sich der Traum auflöst und das Ich durch den lautstarken Schrei, hervorgerufen durch den infantilen Sturztraum, zurück in die ‚Realität‘ findet.

Der „Schrei“ bezeichnet die Rahmung der Episode; er dient als akustischer Auftakt des Exzesses, der die Ereignisse wie eine Kettenreaktion in Gang setzt. Genauso beendet er als Impuls das Szenario, in dem das Ich, aus einem bösen Traum erwachend, seinen eigenen Schrei hört. Dieser wird ausgelöst durch den imaginierten Moment des Untergehens, „sinke, sinke“.

Die zweimalige Wiederholung der Verben „gleite, gleite“, „sinke, sinke“, sowie der unvermittelte Vorgang der ‚Herausziehens‘ unterstützen den surreal-traumhaften Charakter. Der Rhythmus des Satzbaus, die durch den Aufzählungsstil evozierte Atemlosigkeit, weicht einer paradigmatischen „Metaphysik der Orte“⁹⁴, die sich hier, ähnlich der vermittelten Szenerien in Aragons Passage, als „irgendwie abgrundtief“⁹⁵ zu verstehen gibt. Der „Schrei“ und der „Sturz“ sind so in eine Kausalität gebracht. Wie eine Schlüsselfigur taucht dieses Sturz-Motiv, „stürze ich in den Abgrund, stürze, stürze“ (*Insel*, S. 12) als schockartiger Eindrucksmoment auf, der bezogen auf die kindliche Angst mit der Metapher des Schiffbruchs synchronisiert wird, wie das vorausgegangene Kapitel gezeigt hat.

Das Dahintreiben des Floßes ist hier bereits als halluzinativer Vorgang manifestiert, der im späteren Essay über Géricault eine zentrale Rolle in der Interpretation des Bildes durch Peter Weiss einnimmt: „Sein Dasein, das war für ihn dieses Dahingleiten auf dem Floß“ (ÄdW, II, S. 17). Zwei wahrnehmungsrelevante ‚Realitätsebenen‘ werden damit zusammengebracht: Der Vorgang des raschen Fallens in die Tiefe, die Fallgeschwindigkeit des Ich, ist auf der Traumebene⁹⁶ mit dem Moment des Abgleitens und Sinkens von der Floßumrandung⁹⁷ ausgesprochen, auf der anderen Seite löst dieser Eindrucksmoment zeitgleich ein Schrecksignal, den Schrei aus, der das Ich in die ‚Wirklichkeit‘ zurückholt⁹⁸. Diese ist durch

⁹⁴ Louis Aragon: Pariser Landleben, a.a.O., S. 17

⁹⁵ ebd., S. 19

⁹⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 168

⁹⁷ Vgl. ÄdW, II, S. 32; Dieser Eindrucksmoment wird im Roman in einer kunsthistorisch gewagten Zusammenführung mit einer Vorstudie Géricaults zum *Floß der Medusa* und dem Gemälde Nicolas Poussins *Sintflut* in den Vordergrund gestellt. Bei dem Vergleich geht es um Géricaults ungleich radikalere Vision die dieser in der so suggerierten Traditionslinie entwickelt: „Da stürzten Regengüsse aus niedrig treibenden Wolken, das aufgewühlte Wasser brandete an schroffen Klippen, die ein paar Menschen erklommen hatten, vom kenternenden Floß reichte die Frau ein Kind dem Mann empor, während ein Jüngling auf den Brettern kniete, weiter entfernt am sinkenden Boot waren noch die festgeklammerten Hände eines Ertrinkenden zu sehn“.

⁹⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 16; Der Moment des Erwachens auf dem Floß gehört zu einer signifikanten, als erotomanische Traumepisode Géricaults bezeichneten, Situation, die das obsessive Eindringen des Künstlers in sein *Sujet* vermitteln soll. Das Bemerkenswerte ist das sofortige Umschlagen in eine veränderte Realitätsebene: Nach dem Erwachen auf dem Floß wechselt der Autor unmittelbar die Perspektivierung und schaltet sich als überschauende Instanz ein, die bereits um den hypostatisierten Augenblick, also die Schlussfassung des Bildes, die Géricault gewissermaßen ‚abwartet‘ - so zumindest suggeriert es der Verlauf innerhalb des Romans: „Er umschlang den Körper der Frau, preßte das Kind an sich, in der Nacht schlief er so, als er erwachte,

das plötzliche Aufwachen markiert: „Dann heiße Milch, irgendwo, ein warmer Küchenherd“. Wie in der Collage als visuelles Ausdrucksmittel sind die Grenzen dieser beiden sprachlichen Ebenen bewusst so angelegt, dass selbst das Schlussbild nur einen Argwohn, eine tiefe Skepsis für das Ich hinterlassen kann.

Durch die Präposition „Dann“ schwenkt das Auge des Betrachters unmittelbar - ohne eine Überleitung - vom aquatischen *Ambiente* zurück ins Haus. Der Bruch wird durch die Ellipse angezeigt, die auf ein Verb verzichtet und stattdessen allein den stofflichen Charakter „Milch“ als Objekt fokussiert, und „... die gewohnte Logik und die Spielregeln des empirischen Daseins außer Kraft setz(t), dabei aber doch die einzelnen, auseinandergerengten Dinge respektiert ... es wird zerschlagen, umgruppiert, aber nicht aufgelöst“⁹⁹. Die adverbiale Bestimmung „irgendwo“, überhaupt die beiden Objekte „Milch“ und „Küchenherd“, die ihrer thermischen und symbolischen Qualität wegen eingesetzt werden, fügen sich wie isolierte Fremdzitate zu einem Amalgam zusammen, um das distanziert vorgetragene Moment der Geborgenheit anzukündigen. Dabei werden „... die heterogenen Elemente so zusammen(gefügt), dass die Nahtstellen sichtbar bleiben, an denen sich die Spannung entzündet.“¹⁰⁰ Diese ‚Nahtstellen‘ sind durch die Ellipsen und durch die Konjunktionen „Und“ bzw. „Dann“ kenntlich gemacht, die:

- den Schrei des Ich,
- die mysteriöse Rettung,
- das Lachen der andern und
- und die befremdliche Küchensituation

zu einer „Koppelung gegensätzlicher Abbildrealitäten“¹⁰¹ zusammenführen: „Und werde herausgezogen ... Werde herausgezogen zu einem bärtigen Gesicht, höre ein donnerndes Lachen“. Die sich entzündende Spannung ergibt sich aus den Signifikaten, die durch das „Floß“ und die „Küche“ vertreten werden. Weiss erreicht so eine Ambivalenz, die den panischen Schrecken und den utopischen Schonraum, in dem es Versorgung und Wärme gibt, kontrastiert.

Der Transfer vermittelt sich über ein isoliert wahrgenommenes „bärtige(s) Gesicht“, das die Spannung unterstützt und die beiden bezeichneten ‚Realitätsebenen‘¹⁰² zusätzlich abstrahiert und problematisiert¹⁰³. Das kataraktartige Lachen wird simultan mit dem Hinausziehen des Ich vergegenwärtigt und stellt die bereits erwähnte atmosphärische Entladung

spürte er, daß seine Arme leer waren, es dauerte lange, bis er die Augen zu öffnen vermochte und sah, daß das Meer ihm die Frau, das Kind genommen hatte. Je geringer die Anzahl der Menschen auf dem Floß wurde, desto näher kam der Maler der Konzentration, die er für die endgültige Fassung seines Bildes benötigte.“

⁹⁹ Vgl. Theodor W. Adorno: Rückblickend auf den Surrealismus, a.a.O., S. 156

¹⁰⁰ Herta Wescher: Die Collage, a.a.O., S. 226

¹⁰¹ Andreas Vowinkel: Surrealismus und Kunst, a.a.O., S. 241

¹⁰² Vgl. Gerhard Schmidt-Henkel: Die Wortgrafik des Peter Weiss. In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., S. 23: „... die Ungewißheit und Relativität des Wirklichkeitsbildes wird durch die reine Sprachkontur überwunden.“

¹⁰³ Vgl. Andreas Vowinkel: Surrealismus und Kunst, a.a.O., S. 240

dar, auf die die ritualisierte Verfolgungsszene hinausläuft und die über die meteorologische Erscheinung des Regens als sturzartiger Vorgang angekündigt wurde. Die Charakterisierung des Lachens als „donnerndes“ unterstützt diese Evokation als eine primär kausale Reaktion, die zum einen den Rhythmus des Bewerfens und Niederschlagens der ‚Flugkörper‘ wiederholt und als eine Reizreaktion auf das Hinausgezogen-Werden (als Akt der Hilflosigkeit und Erniedrigung), ähnlich wie nach dem erfolgten Sturz des Ich, plausibel gemacht wird. Der Schrecken, der sich unweigerlich aus der Floßszene ergibt, wird durch den gleichsam Erschrecken hervorrufenden Anblick eines Gesichts, dessen verdeckter Charakter durch das Adjektiv „bärtig()“ manifestiert ist, zunächst extensiviert, bevor der räumlich abgegrenzte Terrorbezirk Floß zum *Interieur* der Küche - als Gegenentwurf - wechselt¹⁰⁴.

Das allmähliche Verfertigen des Erschreckenden zeichnet sich also in der Ambivalenz-Struktur ab: Ist das Gesicht als isolierter Ausdruck zwar ein erschreckender¹⁰⁵, konspirativ wirkender, so fungiert es doch als sinnbildliche Rettung vor dem Untergang¹⁰⁶. Deutlicher: Nur durch einen subalternen Schrecken ist dem Ich die Erlösung aus dem im Floß repräsentierten Schrecken möglich. Die zentrale Szene in Weiss’ *Inseltext* offenbart sich durch die Konstellation ästhetischer Mittel (Wechsel der Schauplätze, Changieren akustischer, visueller Wahrnehmungsereignisse, Änderung der Perspektiven zwischen panoramatischer Allschau und punktueller Wahrnehmung von einzelnen Objekten: „die ganze Welt“ *versus* „heiße Milch“ bzw. „warmer Küchenherd“) als Traumsequenz, als Schrecktraum.

5.7 Der Angsttraum als allmähliche Verfertigung des Schreckens. Die Einträge in den *Notizbüchern* als Géricaults „Abtasten der Objekte“

Hier genau liegt die signifikante Bedeutung dieser frühen Parabel kindlicher Angst und Verfolgung, die in der imaginierten Raum-Chiffre des Floßes kulminiert: Der kindliche Schrecktraum der frühen Literarisierung einer Floßszene bereitet den „angstvollen Traum“ (ÄdW, II, S. 32) des Géricault vor.

Der infantile Moment schafft die Grundlage für das ästhetische Selbstverständnis und Selbstbewusstsein des Géricaultessays, der ohne die Restitution dieser Ursprungs-Bilder undenkbar wäre¹⁰⁷. Der Begriff überhaupt¹⁰⁸, wie es später zu einer Vorstellung entwickelt

¹⁰⁴ Vgl. Norbert Kohl: Inszenierung des Schreckens, a.a.O. S. 235: „... das Schreckenerregende(vermittelt) sich über ein Ensemble von situativen Details, atmosphärischen Valeurs sowie klaustrophobischen Effekten.“

¹⁰⁵ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens, a.a.O., S. 38 f

¹⁰⁶ Vgl. hierzu die strukturell ähnliche Szene in *Abschied von den Eltern*, in der das Mutter-Gesicht als das Erschreckende, wie das Tröstende den Knaben in einer dauerhaften Spannung hält. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 48: „Wenn meine Mutter, herbeigerufen durch meinen Schrei, an mein Bett kam und mich aufrichtete und mich in ihre Arme schloss, verging das Unheimliche, zu dessen Erschrecken sie selbst beigetragen hatte. War sie meine Bedroherin, so war sie gleichzeitig meine Retterin ...“

¹⁰⁷ Vgl. Rainer Koch: Das angestrebte Beharren auf Gesinnungs-Kompromissen und die heimliche Hoffnung des Peter Weiss. In: PWJb2, a.a.O., S. 105

¹⁰⁸ Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 17: „Der Laut der eigenen Stimme im Dunkeln ist erschreckend. Das Wagnis ist nur zu ertragen, wenn es die Hoffnung gibt, daß jemand mit der Stimme zu erreichen sei. Der Schrei verstummt, wenn sich das Zimmer nicht öffnet und erhellt. Doch tritt der Herbeigerufene ein, läßt sich der Schrei langsam verwenden zum Ansatz. Und es beginnt der Prozeß, der nie zu einem Ende führt, dieses immer wieder neue Versuchen.“

und aufbewahrt wird, ist bei Peter Weiss ein genau beobachteter Aneignungsprozess, ein sukzessives Vervollständigungsverfahren. Die Begegnung mit dem Bild des Floßes von Géricault wiederholt ein für Weiss charakteristisches, konservatives Vorgehen, dass sich das Bild, wie das erste Wort damals, langsam erst erschließt: „Das Floß der Medusa“ - heißt in Peter Weiss *Notizbüchern* –

„Ein Hades-Bild. Die Menschen grau, leichenfarben. Links eine riesige Welle, sich auftürmend, um über das Floß zu schlagen. Das Segel ein Fetzen, nutzlos, wie ein schlotternder Sack“ (Nb. 1971-1980, S. 236)

Der Impetus eines der fulminantesten Gemälde des Jahrhunderts wird in dieser ersten Charakterisierung *peu à peu* ergründet - nicht über ein kunsthistorisches Vokabular, sondern in gewisser Weise respektlos auf einer einfachen Beschreibungsebene, als basaler, fast infantiler Visualisierungsvorgang: Was sehe ich?

Was dabei zu Tage tritt, sind pointiert vorgetragene, registrierte, fast telegrammartig übermittelte Chiffren, die ein treffsicheres Gespür für die Evidenz des Schrecken und des Augenblicks verraten, das den Dingen und Orten¹⁰⁹ innewohnt. In den *Notizbüchern* taucht ein pragmatischer Leitfaden auf.

„Bildanalyse: 1. Was stellt das Bild dar 2. Wie ist das Bild aufgebaut 3. An wen wendet sich das Bild 4. Wer ist der Absender des Bildes 5. Welches Anliegen hat das Bild 6. Welche Grundeinstellungen bringt das Bild zur Sprache Hauptwirkung Nebenwirkung Konsequenzen“ (Nb. 1971-1980., S. 18/19)

Das Notat fasst die Premiere¹¹⁰ der Begegnung mit Géricaults Gemälde zusammen. Es erscheint skizzenhaft, wie ein spontan niedergeschriebenes *Intermezzo*, als prosaische Vorstudie¹¹¹, die jedoch wesentliche, auf Anhieb gewonnene Erkenntnisse zusammenbringt, um danach zur eigenen großen Komposition ‚ausholen‘ zu können. Die Ellipsen unterstreichen, wie beim Prosastück, das Festhalten einer „Serie von konzentrierten Augenblicksbildern.“ (Nb. 1961-1970, S. 72)

Die kleine Skizze aus den *Notizbüchern* verkörpert bereits ein Verfahren¹¹² *en miniature*: Der „Entwurf von Gegenbildern“ (Nb. 1971-1980, S. 20), die aufgebauten Kontraste, „riesige

¹⁰⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 219: „Der kleine Steinbruch, ganz am Rand der Stadt - genau der Ort, wo Goyas Erschießung stattfand.“

¹¹⁰ In den *Notizbüchern* wird dieses sukzessive Aneignen des Bildes beschrieben, das für Peter Weiss erst mit der Arbeit am Widerstandsroman seine erhöhte Aufmerksamkeit gewinnt. Diese Begegnung mit Géricaults maritimem Ereignisbild wird im Protagonisten ‚nacherlebt‘. Der mit Spannung und Aufregung erwartete erste Besuch im Louvre inszeniert Weiss’ eigenes *Vis-à-vis* mit dem *Floß der Medusa* im Kunsttempel.

¹¹¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 343; In der Aneignung vieler einzelner Möglichkeiten, Bilder, Szenen, Vorfälle erst „sah der Maler die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehen“ (ÄdW, II, 14); der Fertigstellungsprozess über Studien (Vgl. hierzu die abgebildete *Vorstudie zum Floß der Medusa* bzw. Géricaults, *Abgeschlagene Köpfe eines Mannes und einer Frau*, Nationalmuseum Stockholm) am einzelnen Objekt, Recherche der Schauplätze usw. gehört zu seinem Kompositionsschema: Den Entstehungsprozess des Bildes nachzeichnen bedeutet gleichzeitig die Produktionsästhetik des Romans, die Obsessivität seines Autors.

¹¹² So ist der Eintrag: „Corréard und Savigny: Schiffbruch der Fregatte Medusa, Leipzig 1818“ (Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 430) weit mehr als ein bibliographischer Hinweis auf eine unerlässliche Quelle beim Recherchieren der wissenswerten Fakten des Schiffbruchs von 1816. Er ist die *Essenz* eines ungleich längeren Titels der Erstveröffentlichung in Deutschland und wird als Zeichen eines bereits vorhandenen künstlerischen Um-

Welle“ und „schlotternder Sack“, die Bezeichnung des Segels als „Fetzen“ referieren die Klassifikation des Ereignisbildes als „Hades-Bild“¹¹³, als Bild des Untergangs. Durch die Adjektive „schlotternd()“ *versus* „riesig“ wird die Unverhältnismäßigkeit des Behelfsmittels vor Augen geführt und damit das Desperate des Mikrokosmos’ ‚Floß‘. Die ursprünglichen Signifikate haben in dieser Extremlage ihre Konnotation aufgegeben und sind in ihrer Wertigkeit in Frage gestellt.

Der Begriff des Segels wird damit unterminiert: Was der Steuerung des Floßes dienlich sein sollte, wird mit dem Vergleich „wie ein schlotternder Sack“ als untauglich überführt. Die beiden Begriffe „Fetzen“ und „Sack“, die sich durch den porösen Charakter auszeichnen, sind durch die Eigenschaft „schlotternd“ radikalisiert: Der Wind kann sich nicht in den Segeln verfangen. Damit ist die Rettung vereitelt. Mit diesen Evokationen ‚arbeitet‘ Peter Weiss, um das Infernalisches des „Hades-Bild(es)“, die „Unendlichkeit der Irrfahrt“¹¹⁴ als ein „literarische(s) ... Mahnbild“¹¹⁵ zu statuieren. Die Sprache, die dabei zur Geltung kommt, „... hat fast einen katalogischen Charakter: eine Welt voller Aufzählungen.“¹¹⁶ Die zur Seefahrt ebenso gehörende metaphorische Flaute, „die Navigation lahmlegende Meeresstille“¹¹⁷, verurteilt die Zwangsgemeinschaft - wie das Ich in der Prosa - zur Wehrlosigkeit, während die Welle als Symbol für die Unbill des Meeres alle Hoffnung scheitern lässt.

Die abgebildeten Flößlinge in den *Notizbüchern* als „Menschen“ zu bezeichnen, verweist auf den authentischen Charakter dieses Daseinskampfes¹¹⁸ und darauf, dass die künstlerisch umgesetzte Apotheose Géricaults auf eine faktische Begebenheit zurückgeht. Die vom Ma-

setzungsverfahrens des authentischen Schiffbruchereignisses, das der Prosa, aufgenommen; Vgl. hierzu: Rainer Rother: Erschriebene Kontinuität. ‚Die Ästhetik des Widerstands‘ von Peter Weiss. In: (ders.) Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur, Stuttgart, 1990, S. 126: „Im Bemühen, Géricaults Vorgehen zu verstehen, benutzt das Roman-Ich die Verfahrensweise des Malers - oder unterliegt ihr. Es unterliegt ihr: die Lektüre der deutschen Übersetzung des Buches, mit dem auch des Malers Engagement begann, macht ihm vergangenes Geschehen präsent.“

¹¹³ Damit führt Weiss - nebenbei bemerkt - eine Kategorie in die kunstästhetische Auseinandersetzung - über seinen Roman hinaus - ein, die nicht nur für das *Floß der Medusa* Gültigkeit hat, sondern gleichsam den anderen Ereignisbildern, die in der *Ästhetik des Widerstands* an prominenter Stelle vorkommen, überschrieben werden könnte; zum *Hades-Mythos* siehe: Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Reinbek b. Hamburg, 1984, S. 331 (u.a.); Vgl. zur Aktualisierung des Mythos den Peter Weiss damit betreibt: Ernesto Grassi: Kunst und Mythos, Frankfurt/M., 1990, S. 79/80: „Mythos ist das Ordnende. Nach dieser Auffassung umschließt der Mythos die ewig bestehenden Elemente des menschlichen Daseins und stellt sie dar: was er offenbart, ist stets das Gegenwärtige. Das Wesen des Mythos wird uns greifbarer, sobald wir ihn auf das Phänomen der Zeit beziehen.“

¹¹⁴ Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt, a.a.O., S. 86

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ Vgl. Arne Melberg: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger Hrsg.): ‚Zerstörung des Mythos durchs Licht‘, a.a.O., S. 224

¹¹⁷ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 56

¹¹⁸ Diese Nachdrücklichkeit, mit der hier auf den Status des Menschen hingewiesen wird, rührt an Weiss’, seit den Bildern von Auschwitz nicht mehr losgelassenen Verpflichtung, die Inkommensurabilität die sich mit dieser Ortschaft verbindet, zu erinnern. Es sind Menschen die umgekommen sind, es sind Menschen, die es zu verantworten hatten, die davon wussten: Von diesem *point of no return* weicht Weiss in seinen Versuchen, eine Literatur nach Auschwitz zu ermöglichen, einen Beitrag dazu zu leisten, nicht. Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 136: „... und nie mehr konnte daran gedacht werden, nach neuen Gleichnissen, nach Haltepunkten zu suchen, vor diesen endgültigen Bildern. Dies war kein Totenreich. (in Anlehnung an den *Orpheus-Mythos*; Anm., MW) Dies waren Menschen, in denen das Herz noch schlug. Dies war eine Welt, in der Menschen lebten. Dies war eine Welt, die von Menschen errichtet worden war.“

ler verwendete Farbkomposition als „leichenfarben“ zu charakterisieren, betont die Evokation der Zwangsgemeinschaft Noch-Lebender und Schon-Toter die hier zusammenschmelzen¹¹⁹ und die *Quintessenz* aller Ereignisbilder der *Ästhetik des Widerstands* ist. Die Gemeinsamkeit dieser skizzierten Augenblicksbilder, die in den *Notizbüchern* und in dem frühen Prosastück herausgearbeitet wurden, ist der Verzicht auf eine kohärente ‚Abbildung‘.

Es gilt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die dahinter stehenden Vorstellungsbilder zu wecken und diesem die eigentliche Imaginations- und Interpretationsleistung, das Schließen der Lücke, wie es am Berliner Fries, demonstriert wird, zu ermöglichen.

Die Aufgabe des Autors besteht im vorläufigen Ermitteln, dem Herantasten an Wahrnehmungssequenzen und Wort-Bilder, „in denen nur Vorschläge, Phantasien auftauchen und wieder verschwinden.“ (Nb. 1961-1970, S. 56) und so die Qualität eines Eindrucks moments zum Ausdruck bringen, der das Bild in erster Linie als Imaginationsprodukt anerkennt, als Ergebnis eines fortdauernden Fiktionalisierungsprozesses, einer eigenständigen Phantasieleistung und eines Traumvorgangs¹²⁰, wie er glaubwürdiger nicht vermittelt werden kann, als es in der *Ästhetik des Widerstands* unternommen ist.

In dem Maße, wie dort fast insistierend der irrationale Anteil und die halluzinative Verschmelzung, die zu dem Bild geführt haben, betont wird, wird gleichzeitig die Kunst überhaupt als Imaginationsprodukt neu in den Mittelpunkt respektive ins Bewusstsein gerückt. Erst der Traum als Wahrnehmungsmodus der Zeitlosigkeit schafft die ästhetischen Voraussetzungen für die Darstellung des Schreckens, auf den die Floßszene zielt. In der Brechung der erwähnten Abbildrealitäten, die überaus fluktuierend sind, liegt die enorme Darstellungskapazität für die *Géricaultpassage* begründet: „Gerade weil die erträumten Geschichten nie so stattgefunden haben, wie sie berichtet werden, werfen sie ein Licht auf das, was als tatsächlich begriffen werden muß.“¹²¹ Die Empathie dem Künstler Géricault, seine obsessiv-halluzinative Aneignung des *Sujets*, die bis zur identifikatorischen Verschmelzung mit den Leiden der Flößlinge geht¹²² - ein Vorgang der auf die Leiden der Mutter und ihrem grenzenlosen Identifikationsakt mit den Opfern hindeutet - und stellenweise in der Rang einer Traumsequenz überführt wird¹²³ - wirft ein Licht auf das, was Peter Weiss anhand

¹¹⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 27: „Vier Leichen lagen vorn in einer Reihe, dahinter hockten drei Gestalten abgewandt von den übrigen, einer am Mast, das Gesicht in den Händen vergraben, es folgten vier halb aufgerichtete Körper, quer ein Zurückgefallner darüber, dann vier Stehende, dicht zusammengedrängt, und schließlich die drei, von denen zwei den am höchsten Aufgerichteten stützten. Auf der Haut aller lag ein grünlich gelber Schimmer.“; Das syntaktische Gerüst demonstriert durch seinen (numerischen) Aufzählungsstil einen mathematisch-geometrischen Bereich, der das Ineinander lebender und toter Körper als Leitmotiv des Romans aufnimmt, gleichzeitig aber die Struktur der verknottete des Floßes selber verkörpert und zum dritten den Pyramiden-Aufbau - der Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* bereits ausgezeichnet hat - als geometrische Figur und Zuspitzung des Terrorbezirks synchronisiert.

¹²⁰ In Weiss' literarischem ‚Instrumentarium‘ ist der Traum die Möglichkeit einer erweiterten Perspektive. Wo die konventionelle Wahrnehmung versagt, werden der Traum und die Halluzination als ästhetische Visualisierungsmöglichkeit eingesetzt, das Unsagbare zu schildern.

¹²¹ Reinhard Koselleck in einem Nachwort zu: Charlotte Beradt: *Das Dritte Reich des Traums*, a.a.O., S. 126

¹²² gl. ÄdW, II, S. 28: „Géricault hatte zwischen diesen Menschen gelebt, beim Abschluß der Vorstudien, während des heißen Sommers.“

¹²³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens*, a.a.O., S. 176

dieses Bildes, dem dort manifest gewordenen „Versickern der Zeit in der Unendlichkeit“ (ÄdW, II, S. 17), erkennbar macht:

„... Erinnerungen an lange vergeßne Erlebnisse wurden davon wachgerufen. Während einiger Wochen bemühte er sich darum, nicht die Gegenstände selbst wiederzugeben, sondern...die Traumvorstellungen, die beim Abtasten der Objekte entstanden.“ (ÄdW, II, S. 17)

Die Suche nach den Vorstellungsbildern, nach den Begriffen¹²⁴, die in der *Ästhetik des Widerstands* so selbstverständlich wirken - weil das ästhetische Niveau so konsequent und kontinuierlich durchgehalten wird - ist ein lebensumspannendes Ringen. Nicht nur die ästhetischen *Valeurs* des Traumes, sondern die Evidenz der konkreten Wörter, ist in Weiss' Debüt der Floßszene - in *Von Insel zu Insel* - demnach angelegt. Hier sah Peter Weiss selbst - analog zur späterhin entwickelten Künstlerpersönlichkeit eines Géricault - „... die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehen“, der Raum-Chiffre *Floß* als Paradigma, die Situation des Menschen als gegen die Übermächte Ankämpfende, den Überlebenskampf „auf winzigem Boden“ (ÄdW, II, S. 14) darzustellen.

Die Verlebendigung eines der imposantesten Kunstwerke des Jahrhunderts wird dabei kausal mit der Bewegung des Floßes verbunden, die als Vorstellungsfigur eines Traumas, als Idee des Schreckens reaktiviert und zum Identifikationsmerkmal des Künstlers¹²⁵, des Salon-Besuchers und des Protagonisten stilisiert wird.

Es ist der Autor, der so nah an das Objekt herantritt, dass er noch die Spuren der Übermalung, noch den Geruch der Farbe wahrnimmt, noch das verhöhrende Gelächter des *Salon Carré*¹²⁶ und den Leser anhält, es ihm gleich zu tun.

¹²⁴ Vgl. Alexander Smolczyk: Bildersturm - Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: Gerhard Bauer (Hrsg.): Wahrheit in Übertreibungen. Schriftsteller über die moderne Welt, a.a.O., S. 305: „Es ist das große Verdienst der *Ästhetik des Widerstands*, daß sie die Mannigfaltigkeit einer Zeit, die für unsere Gegenwart ein Alptraum ist, gestaltet, ohne sie vollkommen auf klare Begriffe zu reduzieren...sie sucht den Begriff und endet bei den Bildern. Sie nähert sich der Realität auf verschlungenen Pfaden und wird dabei surreal.“

¹²⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 16: „Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eignen Welt.“

¹²⁶ Vgl. ebd.: Das Auslachen wird zur Stigmatisierung, als Zeichen der gesellschaftlichen Ausgrenzung, der Ehrabschneidung, bereits im frühen Prosastück als „donnerndes Gelächter“ der Andern am Ufer erwähnt. Auf dem Floß der *Medusa* erhält das kataraktartige Lachen noch eine weitere Konnotation und wird als Abfuhrmöglichkeit, den Schmerz und den Schrecken auszuhalten, in Perspektive genommen: Das plötzliche, scheinbar unmotiviertere Gelächter auf dem Floß, ist ein Detail, das zum Symbol des Überlebenswillens wird: „... als er las, wie die Schiffbrüchigen, mitten unter den Schrecknissen, fähig waren zum Scherzen, wie sie einen Augenblick lang ihre Lage vergessend, in Gelächter ausbrachen.“

„Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen“, Walter Benjamin

6 Das Floß als Schreckensbezirk in *Fluchtpunkt* und *Abschied von den Eltern*. Aussicht des Opfers - Einsicht in die Täter

6.1 Zugang

Die Einsicht in die Lage und Befindlichkeit des Opfers ist bei Peter Weiss eine „Erfahrung aus den frühesten Jahren“ (Nb. 1960-1971, S. 39) und bedarf keines von außen kommenden Sich-Hineinversetzens¹. Dieser mühelose Zugang hat ihm ein Jahrhundertthema erschlossen, das den frühesten Prosaversuch auszeichnet, über das politisch-agierende Theater hinausreicht und schließlich zur *Ästhetik des Widerstands* führt: Es ist der literarische Schrecken², jener reflexiv-ästhetische Moment, der die ursprüngliche Ich-Beobachtung und die Liquidierung junger Menschen in Berlin-Plötzensee zusammenführt.

Das „Hinuntersteigen in die Regionen der Zwecklosigkeit“ (Nb. 1960-1971, S. 810), der Sinnlosigkeit³, zeichnet dieses beschriebene Ereignis im Spätwerk genauso aus wie die blindwütigen Torturen⁴ und Drangsalierungen, die *Von Insel zu Insel* erstmalig skizziert. Sowohl der als imaginatives Erinnerungskonstrukt literarisch umgesetzte Augenblick der

¹ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung, a.a.O., S. 150

² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens, a.a.O., S. 35

³ Vgl. hierzu den Essay von Hannah Arendt: Die vollendete Sinnlosigkeit. In: (dies.): Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1, hrsg. v. Eike Geisel/Klaus Bittermann, Berlin, 1989, S. 7-30; Vgl. zur *Plötzenseeszene* v.a.: Karl Josef Müller: Der schöne Schein des Todes. Plötzensee in der ‚Ästhetik des Widerstands‘ von Peter Weiss, a.a.O., S. 263: „Jeder Versuch einer Sinnstiftung dieses gewaltsamen Sterbens droht an dem überwältigenden und gleichzeitig sachlich-nüchternen Tötungsvorgang zu zerschellen.“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 397: „Vor 20 Jahren starben hier 30 Millionen Menschen – wofür? die Städte wurden zertrümmert, riesige, durch Arbeit errungene Werke vernichtet – wozu? soviel Schmerzen und Trauer, soviel Verzweiflung – für nichts“ Vgl. Peter Weiss: Meine Ortschaft, a.a.O., S. 123: „Asche bleibt in der Erde, von denen, die für nichts gestorben sind, die herausgerissen wurden aus ihren Wohnungen, ihren Läden, ihren Werkstätten, weg von ihren Kindern, ihren Frauen, Männern, Geliebten, weg von allem Alltäglichen, und hingeworfen wurden in das Unverständliche. Nichts ist übriggeblieben als die totale Sinnlosigkeit ihres Todes.“

⁴ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 39: „Am schlimmsten ist das Verhör. Jeder von uns muß sich regelmäßig dieser wöchentlich stattfindenden Prozedur unterziehen. Selbst die ältesten Gefangenen, die längst vergessen haben, warum sie hier sind, müssen Rede und Antwort stehen, werden ausgepeitscht, müssen Verbrennungen und Quetschungen über sich ergehen lassen, weil sie nichts zu sagen haben.“

Denunziation auf dem Floß, als auch die Sekunde, in der das Fallbeil dem Leben ein Ende setzt und die Epoche in ein tiefes Schwarz hineinzieht, sind in der Lage, den Gehalt ihres Stoffes nicht nur wiederzugeben, sondern ihn so zu vermitteln, dass ihre autonome Größe zur Geltung kommt⁵. Die Empathie, mit der der ausschnittweise Lebensweg der Widerstandskämpfer⁶ - „Schönheit: sie ist zu finden in den Gesichtern des Widerstands“ (Nb. 1971-1980, S. 63) - nachvollzogen wird, ist eine Annäherung des Protagonisten an Seinesgleichen, deren einziger Überlebender er ist. Sie ist der der uralten, ehrgeizigen „Idee eines absoluten Buches nahe, (eines) räumlich geschlossenen, das der Bruchstückhaftigkeit und Zerschlissenheit menschlichen Wissens und Erinnerns“⁷ entgegenwirkt und dabei „nicht nur die vergangenen, sondern auch schon alle zukünftigen Daten verzeichnet.“⁸

Die Annäherung daran, die das Gedächtnisbuch *Die Ästhetik des Widerstands* verkörpert, verdankt sich vor allem den früheren Erfahrungen und dem frühen Wissensbestand seines Autors. Die Fähigkeit, sich in den Schrecken der Kindheit eines Münzenbergs, in die Willensstärke und Zerbrechlichkeit einer Karin Boye⁹ oder in die Obsessivität und Leidensfähigkeit der Künstlerfigur Géricaults¹⁰ zu begeben, setzt, neben allen produktionsästhetischen Voraussetzungen, ein hohes Maß an Wahrnehmungsfähigkeit¹¹ und Einfühlungsbereitschaft voraus, ohne die das Projekt undenkbar gewesen wäre und ohne die es seine Unmittelbarkeit nicht erreicht hätte.

6.2 Empathie für die Opfer

Die vorangegangene Analyse der Floßsituation in *Von Insel zu Insel*, die als Schrecktraum eines kindlichen Exzesses eine ästhetische Wegbereitung für den Angsttraum und die halluzinatorische Verschmelzung Géricaults mit seinem *Sujet* darstellt und wesentliche Vorstellungsinhalte, Begrifflichkeiten, Satzfiguren etc. für den späteren Kunst-Essay vorbereitet,

⁵ Vgl. Karl-Josef Müller: Der schöne Schein des Todes, a.a.O., S. 264/265: „Die exakte Schilderung dieses Vorgangs bleibt frei von jedem Versuch, das Geschehen auf eine Bedeutungsebene jenseits seiner selbst zu übertragen. Das Hinabsausen des Fallbeiles und der eigentliche Tötungsakt hingegen können schon nicht mehr als nur sachlicher Bericht angesehen werden ... Das Beil fällt nicht, es saust; es ist nicht groß, sondern riesig.“

⁶ Vgl. Susan Sonntag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Essays, a.a.O., S. 25: „Fast immer ist die Art, wie wir uns geben, identisch mit unserer Seinsart. Die Maske ist das Gesicht.“

⁷ Aleida Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Aleida Assmann (Dietrich Harth (Hrsg.) Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt/M., 1991, S. 18

⁸ ebd., S. 19

⁹ Vgl. Peter Weiss; Fluchtpunkt, a.a.O., S. 50: „Wir sprachen zuerst von Karin Boye, deren kleines, in schmerzvoller Spannung lauschendes, von schwarzem Haar umgebenes Gesicht ich von einem Bild her kannte. In ihrem letzten Buch, Kallocaín, hatte sie die große Vision einer Zukunftswelt aufgezeichnet. Doch aus dem Alptraum dieser Welt hatte sie nicht erwachen können. Das Bewußtsein der Zerstörung war übermächtig geworden. Ihre persönlichen Konflikte waren unlösbar und sie sah ihren eigenen Untergang in einer untergehenden Welt.“

¹⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 16: „... die noch Lebenden wuchsen mit den Toten zusammen, indem sie diese sich einverleibten. Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittne Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag zuvor zum Abschied umarmt hatte.“

¹¹ Karl Heinz Bohrer spricht von einer „überwache(n) Wahrnehmungskraft“; Vgl. (ders.): Katastrophenphantasie oder Aufklärung, a.a.O., S. 85

hat zu zeigen versucht, wie dort zwar der Kunstgegenstand versprachlicht wird, dieser jedoch ohne das Vorverständnis der kindlichen Parabel nicht so zu realisieren gewesen wäre. Dort sind die Begriffe ‚Floß‘ und ‚Traum‘, aber auch die Verschränkung mehrerer Schauplätze bereits gegenwärtig. Wesentliche Strukturelemente um das ‚Schreckensbild‘ *Das Floß der Medusa* zu verlebendigen, entspringen nicht einer zufälligen Aufmerksamkeit seines Autors, sondern sind früh entwickelten eigenen Schreckensbezirken und Wahrnehmungsgegenständen verpflichtet, die sich mit dem *Tableau* des französischen Malers und dem Bericht zweier Überlebender decken. Die Begegnung mit dem furiosen Ereignisbild ist eine Rückkehr zu den dichterischen Anfängen und zu den eigenen Wahrnehmungsprägungen, die in den frühen Prosatexten umgesetzt sind und das Floß als Schreckensbezirk bereits erfasst haben. Besonders Weiss’ surrealistischer Text *Der Fremde* nimmt in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung ein, in dem sich der Autor schon eine Vorstellung von der Wirkung des Salzwassers¹², vom Abtreiben und Gleitenlassen, von der Schlagseite des Floßes usw. gemacht hat:

„Ich werfe mich zurück. Ein Teil meines Daseins befindet sich in der Tiefe und saugt an mir mit solcher Gewalt, dass ich die Finger in die Rillen der Ziegel krallen muß. Langsam schiebe ich mich, auf dem Rücken liegend, zum Dachfirst hinauf (das Floß hat starke Schlagseite, unruhig wird der Ozean, wie eine schräge Ebene taucht es auf).“ (*Fremde*, S. 200)

6.3 Das Wesen der Täter. Disposition, auf der anderen Seite zu stehen

Ein wesentlicher Punkt jedoch, der für das Gelingen des virtuosens Géricaultessays eine elementare Rolle spielt, kommt hinzu, um das Gemälde überhaupt zum Maßstab des Menschen als Kämpfenden, zum Sinnbild des Schreckens zu präsentieren. Ohne die gleichzeitige Einsicht in das Handeln der Täter und ihrer Sprache¹³, ohne die unausweichliche Frage nach dem „Ursprung und der Funktion des Bösen“¹⁴, vor allem aber ohne die schonungslose Frage nach der eigenen Rolle darin, die hypothetische Annahme, sich selbst als Täter zu sehen, eine vorhandene Veranlagung als Peiniger auszuleben, ohne diese Einblicke wäre Weiss’ literarisches *Oeuvre* und sein einzigartiger Beitrag zur „Erzählbarkeit des Holocaust“¹⁵ nicht so ausgefallen. Der Géricaultblock und die Raum-Chiffre des Schreckens

¹² Vgl. Rainer Koch: Das angestrebte Beharren auf Gesinnungs-Kompromissen und die heimliche Hoffnung des Peter Weiss. In: PWJb2, a.a.O., S. 87-117; Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss’ Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 171: „Bedrohlich erscheint dem Floßfahrer der Ozean; mit Sehnsucht erfüllt den Stadtwanderer der Gedanke an das Meer, denn das Meer, so schreibt Weiss wenige Jahre später, „ist Element des Traums, des Schlafs, der Geburt.“ Das Meer steht für das Verlorene, für Heimat und Herkunft, der Ozean dagegen für die Vertreibung ins Exil. Die Floßfahrt versinnbildlicht die Katastrophe des Exils. Der gesamte Motivkreis Meer, Ozean, Floß und Stadt entstammt der Bilderwelt von Heimatverlust und Fremde.“ Vgl. Peter Weiss: *Der Fremde*, a.a.O., S. 211: „Irgendwo fängt jemand an, Ziehharmonika zu spielen, und eine Traurigkeit füllt den Raum, so schwer, so grenzenlos, dass ich mich auf den Boden legen muß mit dem Gesicht nach unten. Jetzt könnte ich die Hände vom Rand des Floßes lösen und meinen salzzerfressenen Körper hinabgleiten lassen.“

¹³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 232: „Die Entfremdung in der Sprache. Wie die Henker und ihre Gehilfen sprechen!“; Die Stimme ist neben dem Gesicht ein untrügerisches Merkmal für Weiss’ Menschenbild und taucht leitmotivisch in seinem Werk auf.

¹⁴ Vgl. Werner Brettschneider: Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur, Berlin, 1981, S. 29

¹⁵ Vgl. Manuel Köppen/u.a. (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin, 1993, S. 39 ff

stehen unter dieser Problematik¹⁶. Der über den Frankfurter Auschwitz-Prozess Berichtende versagt sich bei seinem Besuch des Vernichtungslagers jeden moralischen Tonfall, verbietet sich jegliche Anklage an die Täter. Weiss' Grundannahmen sind seit den Bildern von der Befreiung der letzten Überlebenden ins Wanken geraten¹⁷.

Es ist nicht an ihm, eine moralische Analyse anzustellen, eine kulturpessimistische Diagnose der Deutschen¹⁸. Nur der Zwiespalt zwischen Schweigen und Reden gebietet Letzteres: Das Wort muß über die immer dagewesene Gefahr des Verstummens die Oberhand behalten. Ein Konsens¹⁹ wird gefunden: „Ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah.“²⁰ Überlebt zu haben, entkommen zu sein, auf der Totenliste gestanden zu haben und das Lager, für das er bestimmt war - nicht wie die anderen, über den Schornstein verlassen zu haben - wiegt doppelt schwer, wirkt wie ein Schuld, eine Mitschuld, die sich jeder Bezeichnung anderer im Angesicht der Ortschaft entzieht, deren Existenz so ungeheuerlich ist, dass eine Skizze des Stammlagers, noch vor der ersten Zeile, den Anfang nehmen muss.²¹

Die Skizze vermag einen visuellen Eindruck der Apparatur, der Organisiertheit zu vermitteln und ist ein Dokument der Wahrhaftigkeit, mit der das Geschehene zum Fakt wird²². Die registrierten Gerätschaften werden aus der bipolaren Perspektive des Opfers und des Täters beschreiben und sind so doppelt konnotiert: Das gilt für die Rampe²³, für das Krematorium, auch für das Tor, das den Ankömmlingen zur ersten Verhöhnung wird und das

¹⁶ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 183: „Schon ein erster Blick erkennt: Das „Hades-Bild“ mit dem Floß der Schiffbrüchigen bringt extremes Leiden zur Darstellung. Deshalb nimmt es auch in der Entstehungsgeschichte der Widerstandsästhetik eine Schlüsselstellung ein. Man denke nur an die von Peter Weiss gewählte Anspielung auf die Leidensgeschichte Jesu: „Ihr, die ihr vor diesem Bild steht, so sagte der Maler, seid die Verlorenen, denen die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung.“

¹⁷ Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 136: „Zu wem gehörte ich jetzt, als Lebender, als Überlebender, gehörte ich wirklich zu jenen, die mich anstarrten mit ihren übergroßen Augen, und die ich längst verraten hatte, gehörte ich nicht eher zu den Mördern und Henkern. Hatte ich diese Welt nicht geduldet, hatte ich mich nicht abgewandt von Peter Kien und Lucie Weisberger, und sie aufgegeben und vergessen. Es schien nicht mehr möglich weiterzuleben mit diesen unauslöschlichen Bildern vor Augen.“

¹⁸ Dieses ist zunächst für Peter Weiss keine Selbstverständlichkeit und bedarf einer Entwicklung: In Anbetracht der von Deutschland ausgehenden Vernichtung und der eigenen Ohnmacht ist die fehlende Selbstkritik der Deutschen, das typisch deutsche Vater-Prinzip und das Obrigkeitsdenken für Weiss kausal mit der Vernichtung der Juden und dem Anzetteln des Krieges verbunden. Nicht zuletzt über die kontinuierliche Beschäftigung mit dem *Devina-Commedia-Projekt*, das ihn bei der Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* begleitet, rückt Weiss von dieser apodiktisch vorgetragenen Annahme ab und gelangt dabei zur Erkenntnis, dass Faschismus und Nationalismus universelle Größen seien: Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 658: „... bloß wegkommen von der Vermessenheit, daß dies ein besonders deutsches Problem sei ... es ist nicht nur ein Problem, es ist schon die Manifestation der Hölle...“; Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss, a.a.O., S. 70 f

¹⁹ Vgl. Kurt Oesterle: Tübingen, Paris, Plötzensee, a.a.O., S. 38: „Am Todesort Auschwitz gibt es ... keinen umfassenden Begriff. Nur die fragliche Gewißheit der Wahrnehmung.“

²⁰ Peter Weiss: Meine Ortschaft, a.a.O., S. 124

²¹ Vgl. Dagmar C.G. Lorenz: Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus Sicht der Verfolgten, Frankfurt/M., S. 150

²² Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 136: „Und dann sahen wir sie, die Wächter dieser Welt, sie trugen keine Hörner, keine Schwänze, sie trugen Uniformen“

²³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 233: Die Lokaladverbien links und rechts sind für Weiss seit der Rampe von Auschwitz konnotiert; „Links - rechts: Tod - Leben.“

Weiss so perspektiviert, dass auch diejenigen, die es erfunden und errichtet haben, nicht in Vergessenheit geraten. Die Namen der Täter zu vergessen, heißt, die der Opfer vergessen zu machen. Bei Weiss werden die hinter den Objekten virtuellen Menschen²⁴ wieder sichtbar: Die Schergen, die sie bedienen, die Gepeinigten, die ihnen ausgeliefert sind²⁵. Die Konstruktionszeichnung zum *Floß der Medusa*, aus dem Buch von Savigny und Corréard, die Weiss in seinen *Notizbüchern* mit den ersten Einträgen zum Stoff verbindet²⁶, versteht sich aus dieser Notwendigkeit heraus. Wort und Bild ergänzen sich und machen das Floß erst zum Wahrnehmungsgegenstand.

6.4 Autobiographie als Rechenschaft: Das Floß als Ankündigung einer parabolischen Modells in *Abschied von den Eltern*

Seit der Bilder von Auschwitz ist jedoch Weiss' Zugehörigkeit zu den Opfern, zu denen er sich aufgrund seines Exilstatus' und seiner Herkunft zählen kann, erstmalig in Frage gestellt: Die Gegenüberstellung mit der Ortschaft²⁷ und der vorher aufmerksam verfolgte Prozess in Frankfurt, haben zu der ihm möglichen Überlieferungsform des reduzierten, zusammengezogenen und daher literarisierten Prozessmaterials geführt und ein tief greifendes Ermitteln in Gang gesetzt. Die Begegnung mit den Stoffen ist für Peter Weiss *per se* eine Konfrontation mit sich selbst: Das gilt für das *Divina Commedia*-Projekt²⁸, für Géricault - und auf einer anderen Ebene - für Auschwitz²⁹.

²⁴ Vgl. Peter Weiss: Die Ermittlung, a.a.O., S. 17: „Ich habe nur meinen Dienst gemacht Wo ich hingestellt werde mache ich eben meinen Dienst.“

²⁵ ebd., S. 55: „Es war ein Gestell daran wurden sie gehängt“

²⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 431: „Corréard und Savigny: Schiffbruch der Fregatte Medusa, Leipzig 1818“

²⁷ Vgl. Ruth Klüger: weiter leben, a.a.O., S. 75: „Dabei war Weiss der beste Besucher, den man sich wünschen kann, denn er sah kein fertiges starres Mahnmal. Er endete mit der Bemerkung, daß es noch nicht vorbei sei ...“; Vgl. Marita Meyer: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an den Holocaust, a.a.O., S. 146: „In der Ortsbeschreibung ist dieselbe literarische Vorlage erkennbar, die auch das Vorbild für die ästhetische Gestaltung der Ermittlung sein wird: die Divina Commedia von Dante. Es ist eine Wanderung, die der Ich-Erzähler durch das Lager unternimmt. Genau genommen sind es zwei Wanderungen, von denen der Text berichtet. Denn vor der Lagerbesichtigung wird das Wandern des Emigranten durch die Städte Europas beschrieben, bedeutende und unbedeutende Orte, die ihm keine Heimat boten. Das Motiv des Ahasver und Ewigen Juden klingt hier an.“

²⁸ Vgl. Peter Weiss: Vorübungen zum dreiteiligen Drama divina commedia. In: (ders.): Rapporte, a.a.O., S. 125-141; Vgl. Peter Kuon: „... dieser Portalheilige zur abendländischen Kunst ...“Zur Rezeption der Divina Commedia bei Peter Weiss, Pier Paolo Pasolini und anderen., In: PWJb6, a.a.O., S. 56: „Der Abstieg schließt ein, dass sich das Ich als Teil der Hölle erfährt, und zwar nicht nur als Opfer, sondern auch als Täter ...“; Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. Peter Weiss befindet sich vor der Höllenpforte, über der die berühmte Aufschrift dazu auffordert, alle Hoffnung fahren zu lassen ... Peter Weiss als moderner Dante – dies scheint mit dem Blick auf das Auschwitz-Stück unmittelbar einleuchtend. Und doch sollte man sich vor der Glätte der Formulierung nicht über die Paradoxie hinwegtäuschen lassen, die in ihr steckt.“

²⁹ W.G. Sebald: Die Zerknirschung des Herzens, a.a.O., S. 274: „Doch nicht allein dieses Defizit, daß Rechtsprechung (der Auschwitz-Prozeß in Frankfurt ist gemeint; Anm. MW) in irgendeiner sinnvollen oder befriedigenden Form hier weder erfolgte, noch erfolgen konnte, mag für Weiss der Anlaß gewesen sein, die Ermittlung, nachdem sie abgeschlossen war, auf der Ebene einer literarischen Untersuchung nochmals aufzunehmen; was diese Aufgabe für ihn unumgänglich machte, war die Erkenntnis, daß der Rechtsprozeß allein die für ihn entscheidende Frage, ob er selber auf die Seite der Gläubiger oder Schuldner gehörte, nicht beantworten konnte.“

Die beiden Autobiographien *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* entziehen sich dieser Verantwortung nicht. So sehr sie dem Schrecken der Kindheit verpflichtet sind, umso nachhaltiger wird die in der Epoche sichtbare Gefahr eines Kommenden angezeigt³⁰, die dem Knaben die Vorbereitungen eines weitaus größeren Schreckens ahnen lassen. Der Text ist gekennzeichnet von Anspielungen auf ein Kollektivdenken, das Herrenmenschen-Gehabe. Das Brüllen, das Marschieren und Fahnenschwingen³¹ sind die sichtbaren Zeichen und der Anfang der Rechtlosigkeit und Willkür, die das Ich an erster Stelle zu spüren bekommt. Die in den Kinderspielen manifestierten Inhalte, „... aus der Zeit, in der ich noch formlos war“ (*Abschied*, S. 17), sind aus der Perspektive des wissenden Autors geschildert und mit seinem erweiterten Bewusstsein ausgestattet³², der um den Bedeutungsgehalt der Rollenverteilungen im Bilde ist. Die als Psychodramen rekonstruierten Spiele werden nicht erinnert, wie in den europäischen Kindheits-Rekonstruktionen üblich, als ein verträumter, glückhafter Moment, sondern als ausgemachter Augenblick des Schreckens. Die Frage nach der eigenen Schuld ist in *Abschied von den Eltern* noch zurückgestellt und hält sich dort noch in einen amorphen Zwischenbereich auf. Der schreibende Autor-Konstrukteur gewährt Einblick in einen Knaben, dessen Handlungen noch keiner zielgerichteten Vernunft oder Reflexion, einem eigenen Willen oder einer selbstbewussten Steuerung unterliegen, sondern vielmehr spontanen und fluktuierenden Impulsen gehorchen, von denen sich das Ich in *Abschied von den Eltern* treiben lässt. So aber gerät es in Schreckensgegenden und Abgründen und in Konfliktlagen, die erst in der Fortsetzung der autobiographischen Erkenntnisse aufgedeckt werden können

„Alles war schwülstig und schwelend. So wie ich umworben wurde, so umwarb ich einen anderen, launisch ließ er sich von mir küssen und betrog mich dann, sah aus seiner Umarmung lächelnd zu mir hinüber, warf den Kopf mit dem langen, seidig schwarzen Haar zurück und schloß die Augen. Alles war erfüllt von heimlichen Verlockungen, von Annäherungsversuchen, Eifersüchten und Verleumdungen. Günstlinge wurden gegeneinander ausgespielt, raffinierte Strafen für Prügelknaben ersonnen. Alles Zerstörungslust und Herrschsucht in uns durfte sich entfalten. Ich wurde zu Friederle. Ich war dabei, als man einen Schwachen zum Ofen schleppte und ihn zwang, das Eisen zu küssen, ich war dabei, als man einen Gefangenen auf einem Floß in ein überschwemmtes Grundstück hinausstieß und ihn mit Lehmklumpen bewarf, ich war von kurzem Glück erfüllt, daß ich zu den Starken gehören durfte, obgleich ich wusste, dass ich zu den Schwachen gehörte.“ (*Abschied*, S. 53)

Das krude Vorgehen des Ich, sich an einem seiner Spielgefährten versündigt oder vergriffen zu haben, ist hier eingebettet in eine allgemeine Reflexionsbewegung, die unverkennbar einer Stimmung von wechselnden Allianzen das Wort redet und jene Atmosphäre der Unverbindlichkeiten rekonstruieren will. Darin enthalten ist das von Walter Benjamin in seiner

³⁰ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 53: „... Brände flammten auf, Schaufenster wurden zertrümmert. Passanten wurden niedergeschlagen und Fahnen wurden unter den schneidenden Rufen, Mützen ab, vorübergetragen, zusammengerissen zum Ehrfurchtskrampf sangen wir die Nationalhymne, weh dem, der nicht seinen Kopf entblöste.“

³² Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, a.a.O., S. 192

Berliner Kindheit um neunzehnhundert so bezeichnete Erwachen des *Sexus*. Dieses Primat steht auch in Weiss' rekonstruierter Szene von Kinderspielen, die neben einem homoerotischen Moment bereits eine subtile oder latente Aufladung einer Zeiterwartung enthält, die noch im Vagen belassen wird und bewusst auf eine soziale oder zeit-historische Zuordnung verzichtet. Das Erzähler-Ich zielt in den Evokationen von „Verlockungen“ und „Verleumdungen“ und der elektrisch aufgeladenen Stimmung eines undefinierbaren Saugenden, Schwelenden und Schwülstigen vielmehr auf ein Transpsychologisches und auf

„... die Erfassung einer intensiven Phänomenalität der Dinge, die im Akt eine Erscheinung festgehalten sind, die durchaus spirituellen Charakter hat, der aber als solcher nie thematisch forciert, sondern eher verschwiegen, gar geleugnet wird, um das Unaussprechliche und nicht Identifizierbare des Ereignischarakters nicht zu gefährden.“³³

In *Abschied von den Eltern* verlegt sich Peter Weiss auf den chiffrenhaft-enigmatischen Nimbus der Szene und deutet an, dass sich hinter dem (falsch)spielerischen Charakter der Kinderspiele ein parabolisches Modell von Opferveranlagung und Täterbereitschaft aufhält. Dieses drängt in *Fluchtpunkt*, die stilistische und inhaltliche Fortsetzung und der reflexiven Weiterentwicklung der autobiographischen Erzählung nach vor. Dort ist nicht mehr die herkömmliche Schuld, das infantile ‚schlechte Gewissen‘, gemeint, sondern die urpersönliche Verstrickung in einen Abgrund: Sich an Seinesgleichen vergriffen zu haben, ist in *Fluchtpunkt* als ein eklatanter Verstoß und als ein individuelles Versagen der Zivilcourage³⁴ kenntlich gemacht. Es rührt an Weiss' Achillesferse³⁵, dem beschriebenen Gewissenskonflikt, das Inferno überlebt zu haben³⁶. Diese selbst gestellte moralische Auflage hebt Weiss' Vergangenheitsbewältigung aus der sonst üblichen Väteranklage, der verschwom-

³³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Schöne und die Hässlichkeit. Als das Gute und Wahre verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte, a.a.O.

³⁴ Dieser Zwiespalt ist eindrücklich beschrieben worden in: Peter Weiss: Rede in englischer Sprache gehalten an Princeton University unter dem Titel: *I come out of My Hiding Place*, In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1970, S. 9: „Bald lagen die Toten auf den Straßen. Ich sah, wie Menschen aus ihren Häusern geholt, auf Lastwagen geladen und davon gefahren wurden, ich hörte das Schießen, ich hörte mehr Schreie und ich rührte mich nicht.“

³⁵ W.G. Sebald: Zerknirschung des Herzens, a.a.O., S. 274: „Diese Frage beantwortet sich für ihn im Verlauf der eigenen Nachforschung dann in dem Maß, in dem es ihm klar wird, daß Herrscher und Beherrschte, Ausbeuter und Ausgebeutete tatsächlich eine Art sind, und daß er, das potentielle Opfer, in einem gar nicht nur theoretischen Sinne sich auch an die Stelle der Täter oder zumindest der Mitschuldigen setzen mußte.“ Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss, a.a.O., S. 16: „Der mit der Anklage erhobene Prozeß öffentlichen Zur-Rechenschaft-Ziehens hat nicht nur das Schuldigsprechen und das Bestrafen zum Ziel. Sondern bedeutet für den Angeklagten zugleich die Möglichkeit der Erkenntnis seiner Schuld, der Auseinandersetzung mit der Perspektive seines Opfers, öffnet ihm also einen Weg zu subjektiv ehrlicher Sühne.“

³⁶ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 12: „Dann kamen einige Jahre, in denen ich unter einem atavistischen Schuldgefühl litt, daß auch ich hätte jenen Weg gehen sollen, der für mich bestimmt war, und daß ich ein Verräter angesichts jener Millionen sei, die man gefangen hatte.“ Vgl. Petra Kiener: Peter Kein nicht vergessen! Zum Gedächtnis eines, der nicht entkam. In: PWJb5, a.a.O., S. 25: „In *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* gedenkt Peter Weiss immer wieder des Freundes – mit Schmerz, auch mit Schulschmerz des Überlebenden.“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 251: „Du schonst dich – während wir litten, schonstest du dich“

menen Metaphorik und Parabolik der bekennenden Nachkriegsliteratur heraus³⁷. Die Sonde wird auch hier so tief wie möglich getrieben³⁸.

6.5 Das Floß als Bekenntnis-Modell. Zweifel an der eigenen Zugehörigkeit zu den Opfern

Deshalb kann sich das Ich in *Fluchtpunkt* nicht auf das berufen, was Max Bernsdorf, mit dem er sich in einem diskursiven Gespräch befindet, als Beschwichtigungsversuch, vertritt, nachdem der Protagonist ihm ein verbindliches Schuldbekenntnis anvertraut und seine Verstrickung in eine Lynchszenen, die auf einem Floß exponiert ist, offenbart: „Das waren Jugendsünden ... Jeder von uns ist immer verlockt worden zu foltern.“ (*Fluchtpunkt*, S. 13) Sich mit dieser Option einverstanden zu erklären, hieße für den Protagonisten in *Fluchtpunkt*, sich auf ein Prinzip zu berufen, auf das er allergisch reagiert: „Ich hatte nie etwas damit zu tun“. (Ermittlung, S. 25)

Dem entgegenzutreten, ist die eigentliche Motivation von Peter Weiss, über Auschwitz zu schreiben³⁹. Die Leugnung eigener Anteile würde dem drängenden Erkenntnisinteresse ausweichen und der schmerzvollen Prüfung beider Möglichkeiten - eine Grundmaxime - ohnehin nicht standhalten. Nur durch das „Ermitteln in eigener Sache“⁴⁰ und über das Anerkennen eigener Schuld⁴¹, ist der Blick offen für die Sprache und das Handeln der Täter. Diesen Konflikt aufzuzeigen, wird das Floß als Tortur-Instrument vom Autor neuerlich eingesetzt. Anders als in *Von Insel zu Insel* jedoch nicht, um das Ich und dessen Bewusstsein als wehrloses Opfer ins Visier zu nehmen, sondern um das eigene Vergehen als Schlüsselerlebnis, als „Erlebnis eigener Abgründigkeit“⁴² zu demonstrieren. Weiss zeigt mit dem Floß ein Rechenschaftsmodell auf, das eine Stellvertreterfunktion für den gesamten Roman übernimmt. In der autobiografischen Erzählung implementiert Weiss eine Parabel, die äh-

³⁷ Vgl. Ralf Schnell: Die Literatur in der Bundesrepublik. Autoren, Geschichte, Literaturbetrieb, a.a.O., S. 157 f

³⁸ Vgl. Jean-Michel Chaumont: Der Stellenwert der ‚Ermittlung‘ im Gedächtnis von Auschwitz, a.a.O., S. 40

³⁹ Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss, a.a.O., S. 139: „Das Problem der Gleichgültigkeit im Wahrnehmen, Denken und Verhalten von Menschen stellt eines der zentralen Probleme dar, dessen Darstellung ein Grundanliegen der AdW ist. Bereits der Romantitel signalisiert, dass die Literarisierung einer Haltung akzentuiert werden soll, in der Gleichgültigkeit, durch das sich im Widerstand ausdrückende bestimmte Wollen, eliminiert ist.“; Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 340: „Der Rauch aus den Schornsteinen der Krematorien drang auch zu ihnen, wußten sie, was da brannte- „

⁴⁰ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 9: „Ich würde für mich selbst beschreiben, was da draußen passierte, und ich beschrieb es als eine Absurdität von Kräften, die sich gegenseitig überschlugen.“

⁴¹ Bei Peter Weiss ist das Thema der Schuld und des schlechten Gewissens über das Syndrom eines Überlebenden hinaus an sein Künstlerdasein gekoppelt und an die immer wieder virulente Frage der Positionierung. Vgl. Maria C. Schmidt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, St. Ingbert, 1986, S. 67: „Es handelt sich dabei um die Frage, ob sich der Künstler durch seine Subjektivität bzw. durch seine Distanz, die er beim Schreiben zu seinem Gegenstand ... einnimmt, schuldig macht. Die Frage nach der Schuld des Künstlers taucht im Werk von Peter Weiss wiederholt auf und wird von ihm als moralische Frage, das eigene künstlerische Schaffen betreffend, thematisiert. Das Schuldgefühl entstammt bei Peter Weiss dem unbewältigten Privileg, trotz jüdischer Abstammung der nationalsozialistischen Verfolgung entkommen zu sein. In *Fluchtpunkt* wird der Ursprung dieser Schuldverstrickung erkennbar.“

⁴² Christiane Schmelzkopf: Zur Gestaltung jüdischer Figuren, a.a.O., S. 158

lich den Beispielen aus der Lagerliteratur, ein Bekenntnis der eigenen Schuldverstrickung formuliert⁴³ und damit eine zentrale Szene in den Vordergrund rückt:

„Doch auch die Bedeutung eines anderen Ereignisses wurde mir klar. Ich hatte einmal an einem Pogrom teilgenommen. Ich sah den Freund, über den wir hergefallen waren, vor mir. Seinem Aussehen und Namen nach mußte er Jude gewesen sein. In den Kellergewölben eines verlassenen Baugeländes hatten wir, inspiriert vom Film Ben Hur, Galeerensklaven gespielt. Wir saßen auf einem Brett und bewegten uns vor und zurück an imaginären Rudern. Das Leiden meines Freundes begann, als er mich zum Aufseher ernannte und ich die Peitsche über ihn schwingen mußte. Als die Verfolger zu uns eindringen, war ich schon bereit, auf ihre Seite überzugehen, und der Galeerensklave wurde unser Opfer. Aus Dankbarkeit, daß man mich verschonte, daß man diesmal einen anderen gewählt hatte, ergriff ich die Partei der Stärkeren und überbot sie an Grausamkeit. Sie sollten ihren Irrtum nicht erkennen. Ich führte sie an und schleppte den Gefangenen an den Rand der überschwemmten Ausschachtungen. Wir warfen ihn auf ein Floß, stießen ihn hinaus ins Wasser und bombardierten ihn mit Lehmbrocken. Ich hatte ihn später immer wieder vor mir gesehen, wie er sich an den glitschigen Brettern festklammerte, vom gelben Wasser umspritzt, ich hörte ihn um Hilfe schreien und ich hörte meine eigenen anfeuernden Rufe, mit denen ich mich bei meinen Verbündeten einschmeichelte und sie vom Gedanken, daß sie auch mich ergreifen und aussetzen könnten, ablenken wollte. Während des Erzählens war ich nicht sicher, wo die Wahrheit lag, bei der Vorstellung, die lange angehalten hatte, daß unser Opfer gekentert und ertrunken war, oder bei dem vermeintlichen Erinnerungsbild, daß ein Arbeiter auf dem Grundstück aufgetaucht war und zur Rettung kam. Deutlich sah ich nur, daß ich auf der Seite der Verfolger und Henker stehen konnte. Ich hatte das Zeug in mir, an einer Exekution teilzunehmen.“ (*Fluchtpunkt*, S. 13)

Durch folgende Ereignispunkte ist diese Episode charakterisiert:

- Inspiration durch die Bilder eines Films: Nachahmung einer Ruderszene (*Exposition*).
- Rollenverteilung mit masochistischen Zügen: Aufseher und Sklave (*Retardierung*): Die Veranlagung zum Quälen eines anderen wird geweckt.
- Auftauchen der eigentlichen Kohorte, die auf der Suche nach einem Opfer ist (*Erregendes Moment*).
- Neuerliche Rollenverteilung: Das Ich schwingt sich zum Anführer der Bande auf: Das Spiel kippt und wird ernst (*Peripetie*): Das imaginierte Galeerenspiel entpuppt sich als Vorspiel für eine ernsthafte Lynch.
- Erreichen des Schauplatzes: Selektion des Opfers; Abstoßen des Floßes, Bewerfen mit Lehmbrocken (*Klimax* der Binnen-Handlung).
- Gedankensprung des Erzählers - Rückkehr zur *Rahmen-Handlung* und eigentlichen Erzählperspektive: Schuldgefühl durch die präsente Vision, das Opfer vor sich zu sehen. Hilferufe und die eigenen Anfeuerungen. Bewusstsein für das Falschspielerische des eigenen Tuns.

⁴³ Vgl. Karl-Heinz Hartmann: Peter Weiss: Die Ermittlung. In: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Band II: Von Gerhard Hauptmann bis Botho Strauß, Weinheim, 1996, S. 171: „Schon in seinem autobiografischen Roman Fluchtpunkt beschäftigt Weiss diese Frage der Austauschbarkeit, der Determiniertheit des einzelnen durch die Verhältnisse, und damit die Möglichkeit, dass auch er – wäre er nicht emigriert – zu den Verfolgern und Henkern hätte gehören können. Weiss schildert ein Kindheitserlebnis, den Überfall auf einen Freund, der ein Jude gewesen sein müsse. Er erzählt, wie er sich auf die Seite der Stärkeren geschlagen und sie noch an Grausamkeit getroffen habe ...“

- Nicht aufzuklärendes, vages Schlussbild, ob die bis *dato* aufrechterhaltene Version der Rettung des Opfers oder nicht sogar dessen Ertrinken die ‚Wahrheit‘ (des *Erlebnisses*) ist (*Klimax* der Rahmen-Handlung).
- Resümee/Fazit und Rückkehr zur Intention der Erzählung: Latente Bereitschaft, auf die andere Seite überzulaufen und diese sogar anzuführen (*Katharsis*).

Auf die semantischen Unterschiede zwischen dem ersten ‚Einsatz‘ der Floßmetapher und der späteren Verwendung in den beiden Autobiographien wurde bereits in der Analyse der Sequenz in *Von Insel zu Insel* ansatzweise hingewiesen. Die elliptische Reihung topographischer Hinweise und unheimlicher Depots ist hier aufgegeben und durch den deutlich differenzierteren Hinweis auf die „Kellergewölbe eines verlassenen Baugeländes“ bzw. durch die Bezeichnung „überschwemmte Ausschachtungen“ ersetzt. Beide Lokalisierungen sind in der Pluralform angegeben, womit der Schreckensbezirk in seinen Ausmaßen extensiviert ist. Die telegrammartig vermittelte Annäherung an das Gewässer in *Von Insel zu Insel*, vor allem aber das plötzliche Auftauchen des Torturinstruments, des Floßes, entzog sich dort vollständig einer psychologische Motivierung⁴⁴ der Szene, die einer Kohärenz durch den momentgerichteten Wechsel der Schauplätze und Bewusstseinsgegenstände auswich. Anders die Fiktionalisierung in *Fluchtpunkt*:

Dort ist der Rang der Episode als eine relevante Binnenerzählung innerhalb einer einheitlichen Rahmenhandlung bereits durch die beiden einleitenden Sätze eindeutig psychologisch motiviert und darüber hinaus durch den nationalsozialistisch konnotierten Begriff „Pogrom“ in eine bestimmte Richtung gedrängt. Damit ist noch vor dem zu berichtenden Ereignis der Enthüllungscharakter angezeigt, die Erkenntnis über die eigene Disposition⁴⁵.

Anstelle des ‚Grundwassertümpels‘ in *Von Insel zu Insel*, der die Atmosphäre der Umgebung zu absorbieren scheint, ist das Areal in *Fluchtpunkt* noch präziser als in *Abschied von den Eltern* – dort wird von einem „überschwemmten Grundstück“ gesprochen und die Abbruchkante als der „Rand der überschwemmten Ausschachtungen“ bezeichnet.

Der Täuschungscharakter und die Implikationen der hier durch eine Überschwemmung veränderten Landschaft sowie ihre semantische Funktion ist bereits aufgezeigt worden. Der Unterschied zwischen „überschwemmte(m) Grundstück“ und der wesentlich differenzierteren Bezeichnung „Rand der überschwemmten Ausschachtungen“ spiegelt die Gesprächssituation zwischen dem Ich-Erzähler und Bernsdorf wieder, die hier von eminenter Bedeutung ist⁴⁶.

⁴⁴ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. ‚Die Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 170

⁴⁵ Vgl. Marita Meyer: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust, a.a.O., S. 35: „Er identifizierte sich weder mit dem Judentum, noch wollte er als Deutscher gelten. Aber er empfand die Verpflichtung, Zeugnis für diejenigen abzulegen, die anders als er die Verfolgung nicht überlebt hatten. Und er wusste aus eigener Erfahrung, wie nahe die Möglichkeit gewesen war, zu den Tätern zu gehören.“

⁴⁶ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 50/51: „Die eigene Geschichte ist narrativ gebannt; nun sollte es ihm (Peter Weiss, Anm., MW.) darum gehen, diese persönliche Angelegenheit zu objektivieren; sie ist aus dem Kontext der autobiographischen Rekonstruktion loszulösen und in gesellschaftliche Zusammenhänge zu überführen, ohne dabei die praktischen Einsichten preiszugeben, die ihn bis an diesen Punkt geführt hatten: die Notwendigkeit einer Versicherung der Identität in der Geschichte und die Möglichkeit, sie (literarisch) konstruieren zu können ...“

Mit Hilfe der detailgenauen landschaftlichen Lokalisierung wird *ex post* die Tragweite des Vorfalles ermittelt und seine Bedeutung für das Ich im Sinne der Schuldverstrickung aufgedeckt.

Der Ich-Erzähler ist gehalten „eine Verständigung über die eine ... gemeinsame Welt“⁴⁷ zu suchen, in der die Landschaft als stabile Größe und quasi als objektivierbares Element auftaucht, das „alles Unverständliche und Rätselhafte ... hinter die Schranken des Innenlebens“⁴⁸ drängt und das *Exterieur* nicht als eine subjektivistische Innenwelt-Erfahrung verstanden wissen möchten, sondern die pure und karge, gleichwohl den Frevel begünstigende Umgebung so wiedergibt, dass der Erzähler selbst und sein Tun darin in Perspektive genommen ist: „Landschaft bietet die Welt in einer solchen Weise, daß das Subjekt seiner selbst ansichtig wird, sich seiner zu versichern vermag“⁴⁹.

Das Territorium wird in der Erzählung je nach Perspektive genau bezeichnet, so dass immer der Standpunkt des Ich und sein jeweiliges Tun darin nachzuvollziehen ist und hebt sich so von der Aufzählung einzelner Architekturen bzw. Einheiten in *Von Insel zu Insel* ab, die ohne eine persönliche Zuordnung blieben und in der der Traumcharakter im Vordergrund stand. Durch die genaue Verifikation des Ortes wird eine fassbare Konstante⁵⁰ etabliert und damit als konkrete Erfahrung zu verorten. Die Kellergewölbe (Fundament eines Rohbaus) sind als *Interieur* der größeren Einheit, einer verlassenen Baustelle plausibilisiert. Die Randzone grenzt die Fläche der überfluteten Ausschachtungen ein, die wiederum zum Baugelände gehören. Das Floß als Fahrzeug ist dem künstlichen Gewässer zugeordnet, das zum Gelände gehört, das gewöhnlich nicht unter Wasser steht und so der in *Abschied von den Eltern* gewählten Distinktion „überschwemmtes Grundstück“ ähnlich ist. Das heißt, besondere Umstände haben die Umgebung verändert und eine Wasserfläche entstehen lassen, auf der das Floß treiben kann.

⁴⁷ Eckard Lobsien: *Landschaft in Texten. Zur Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, Stuttgart, 1981, S. 9

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ ebd., S. 8

⁵⁰ Dieses Prinzip wird in Weiss' Abschlussroman an der Konkretisierung von Räumlichkeiten und Ortsbezügen sichtbar, von denen aus die Erfahrungen und die Handlungen geschildert werden. Topographie, überhaupt Ortschaften, sind ein wesentliches Gestaltungsmerkmal, die Organisiertheit und Fassbarkeit des Schreckens darzustellen. Namen und genau fixierbare Orte (Architekturen, Straßen, Landschaften, Städte) sind für Weiss Konstanten, an die Topographie des Schreckens zu erinnern. Mit dieser Überzeugung kehrt Peter Weiss in Auschwitz ein, um die Folterkeller der Nazis, die weißgekachelten Arsenale der Abscheu, die hinter Stacheldraht und Mauern verborgenen Stätten des Quälens zu öffnen und sie des musealen Ausstellungscharakters zu entreißen und ihre vernichtende Funktion zu erinnern, so richtet er seinen Blick „... zu den alten Lagern, aber wer dort etwas zu finden meint, hat es wohl schon im Gepäck mitgebracht. So einer war Peter Weiss, als er einen Aufsatz schrieb, indem er nach einem Besuch in Auschwitz das Lager als ‚seine Ortschaft‘ bezeichnet“ - schreibt Ruth Klüger, *Überlebende in Auschwitz* in ihrem Buch *weiter leben* (a.a.O., S. 75); Vgl. Hanjo Kesting: *Dichter ohne Vaterland*, a.a.O., S. 214: „In der ‚Ästhetik des Widerstands‘ geht die Erzählung immer aus der Beschreibung hervor, knüpft an das sinnlich Erfahrbare von Ort und Zeit ... Man wird auf tausend Seiten nicht einen einzigen Satz finden, der nicht auf einen konkreten Ort und eine konkrete Zeit bezogen bleibt ... „

6.6 Charakterisierung einer Pogromstimmung: Einsichten in die Täter-Opfer-Konstellation

Das *Ambiente* ist in seiner Konstruktion als eine ‚glaubwürdige‘ Einheit übermittelt. Selbst das Floß (als Baufahrzeug) wirkt integriert. Der Baustellencharakter der Umgebung schafft eine funktionalistische Stätte, in der das Floß und die Peitsche als Instrumente und Werkzeuge hervorstechen, die mit den „Kellergewölben“ und „Ausschachtungen“ eine prädestinierte Ortschaft für Exekutionen, Torturen und Liquidierungen aller Art bereit hält, wie es der Ich-Erzähler ausdrücklich vermitteln will. Ähnlich dem gekachelten Badesaal der „*Heilanstalt mit dazugehörigen Einrichtungen*“⁵¹, wie es in der Exposition des Marat/Sade-Stücks heißt, wird damit implizit auf die historisch konnotierten Räumlichkeiten des Terrors hingewiesen, ihr entlegener Baustellen- Lager- und Barackencharakter⁵².

Das Schwingen und Niederfahren der Peitsche, ein Leitmotiv⁵³ bei Peter Weiss, das das jüdische Opfer selbst für sich als sadomasochistische Strafmethode ersinnt, erinnert hier einerseits an die Parallele in Weiss' Drama, als Marat der Corday den Rücken bietet und diese auffordert, ihn mit der Peitsche zu schlagen⁵⁴. Andererseits ist damit indirekt auf einen Aspekt der (freiwilligen) Annahme des Leids, der Opferbereitschaft⁵⁵, gar der Selbstverleugnung angespielt, wie sie in den Worten des Juden Marat proklamiert ist: „Ich kehre mich deshalb ab, ich gehöre niemandem mehr an“⁵⁶. Eine ungeheuerliche Implikation, die, bezogen auf die Floßszene, nicht nur die ausbleibende Gegenwehr des jüdischen Opfers aufzeigt, sondern sogar den Moment der Selbstbestimmung über die zuzufügende Qual: „Das Leiden meines Freundes begann, als er mich zum Aufseher ernannte und ich über ihm die Peitsche schwingen mußte.“ Täter und Opfer sind hier in einer perversen, sadomasochistischen Beziehung miteinander verknüpft, die zunächst über das Spiel definiert ist und dann einen Umschlag erfährt.

Das Ausmaß der Selbstbezüglichung des Ich-Erzählers ist daran zu ermessen, dass er dem Aspekt, von seinem Opfer zur Drangsalierung sogar aufgefordert und von diesem zum Aufseher ernannt worden zu sein, eine geringe Bedeutung beimisst und stattdessen seine ohnehin latente Neigung zu dieser Rolle hervorhebt: „Als die Verfolger zu uns eindringen, war ich schon bereit, auf ihre Seite überzugehen, und der Galeerensklave wurde unser Opfer.“

⁵¹ Peter Weiss: Marat/Sade, a.a.O., S. 11

⁵² Vgl. Peter Weiss: Meine Ortschaft, a.a.O., S. 116: „Die Baracke vorn, das war die Baracke der politischen Abteilung, da befand sich das sogenannte Standesamt, in dem die Zugänge und Abgänge verzeichnet wurden ... Feuchtigkeit rinnt von den schwarzen Wänden. Da ist eine Türöffnung. Sie führt zum Nebenraum. Ein langgestreckter Raum, ich messe ihn mit meinen Schritten. Zwanzig Schritte die Länge. Fünf Schritte die Breite. Die Wände weißgetüncht und abgeschabt. Der Betonboden ausgetreten, voller Pfützen.“

⁵³ Vgl. Peter Weiss: Das Gespräch der drei Gehenden, a.a.O., S. 11

⁵⁴ Vgl. Peter Weiss: Marat/Sade, a.a.O. S. 69

⁵⁵ Vgl. Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 10/11: „Aber immer noch konnte ich die Frage nicht beantworten, warum sie sich hatten töten lassen, all diese Millionen ... Wie war das möglich? Wie hatten sie sich aus ihren Häusern reißen lassen können? Wie hatten sie alles, was sie besaßen, zerstören lassen können, um dann in ihre eigenen Gräber zu gehen?“

⁵⁶ ebd.

6.7 Analyse und Bilanzierung der eigenen Schuldverstrickung. Das Auftauchen des diskursiven Elements in Weiss' Prosa

Auf die andere Seite übergegangen zu sein und den spielerischen Charakter der Szene - eine unausgesprochene Übereinkunft der beiden Freunde - absichtlich missbraucht zu haben - steht im Zentrum der rekonstruierten Geschichte. Mit jedem Satz tritt die Selbst-Entlarvung des Ich und die Enthüllung dieser kruden Geschichte näher und begegnet so einem möglichen Einwand, das individuelle Verhalten zu entschuldigen oder sich auf ein Kollektiv, auf ein vorab getroffenes Einverständnis mit dem Opfer zu berufen und damit die Schuld zu minimieren. Das erzählende und sich stellende Ich aber interessiert sich einzig und allein für die in ihm vorhandene Latenz, die heuchlerischen Anteile, das devote Verhalten gegenüber den eigentlich Starken, die sonst ihn zum Opfer auswählen („mit denen ich mich bei meinen neuen Verbündeten einschmeichelte“), betrachtet kompromisslos die feige Taktik, das Ablenkungsmanöver von der eigenen Unzulänglichkeit⁵⁷.

Die in *Von Insel zu Insel* erarbeiteten Evokationen der Abgeschiedenheit eines *locus suspectus*, des rechtlosen Raumes, der förderlich auf den Handlungsablauf einwirkt und die Beobachtung Unbeteiligter von vorneherein ausschließt, werden zwar übernommen, die Ortsbezeichnungen aber gleichzeitig so konkretisiert, dass die vorher errichtete Emblematisierung eines amorph-anonymen Areals, gegenständlicher wird. Als Bedeutungsverschiebung zielt die sprachliche Organisation der Episode direkt auf den beabsichtigten Erkenntnisgewinn, der unter den noch symbolistischen Vorzeichen in *Von Insel zu Insel* und *Abschied von den Eltern* nicht über den notwendigen Imaginationsgehalt verfügt, die Analyse der eigenen Schuldverstrickung derartig zu betreiben. Das ist für die Entwicklung des Autors ein entscheidender Prozess, darüber hinaus ein ästhetisches *Surplus*, das sich mit der Neuaufnahme des Schlüsselerlebnisses mit dem Floß als Torturinstrument abzeichnet. Es kommt der Weiterentwicklung seines literarischen Verständnisses nachhaltig zu Gute: Im Géricaultblock und der Literarisierung vom *Floß der Medusa*.⁵⁸

⁵⁷ Die hier entwickelte Szene über das individuelle und opportunistische Verhalten formuliert gleichzeitig eine Bewusstseinsweiterung, die unweigerlich der Ich-Figur in der Ästhetik des Widerstands zu Gute kommt und dort anhand von pädagogisch-psychologischen Diskursen weiter geführt wird. Vgl. Achim Bernhard: *Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“*, Frankfurt/M., 1994, S. 112: „Peter Weiss trägt der Veränderbarkeit des menschlichen Bewusstseins und der menschlichen Subjektivität durch Bildungsprozesse Rechnung, wobei das Wechselspiel zwischen individuell vorangetriebenen Erkenntnisprozessen und kollektiv reflektierten Erfahrungen eine zentrale Rolle einnimmt.“ Vgl. (ders.): *Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1996, S. 92: Gegenüber „Abschied von den Eltern“ tritt in „Fluchtpunkt“ ein weiteres wesentliches Bestimmungsmerkmal im Entwicklungsprozeß hinzu: Die Konfrontation mit der faschistischen Vergangenheit, die literarische Nachzeichnung der soziopsychischen Situation im faschistischen Deutschland. Die Flucht aus der unter nationalsozialistischer Herrschaft stehenden Gesellschaft hat Schuldgefühle im Roman-Ich hinterlassen und provoziert in seinem Bewusstsein die Frage, welchen Standpunkt die eigene Persönlichkeit ... damals eingenommen hätte. Die Zweifel, die den Protagonisten in dieser Frage quälen und die seine Sozialisationsgeschichte elementar beeinflussen, werden in „Fluchtpunkt“ artikuliert: „Ich hätte auf der anderen Seite sein können“, lässt Peter Weiss den Ich-Erzähler formulieren ...“

⁵⁸ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 13: „Statt des Protestes hatte ich meine Melancholie und mein Unglück und statt des Wissens hatte ich meine Metaphysik. Bald verschwand der gute alte Symbolismus und ... mit ihm verschwand die Schönheit psychotischer Visionen. Je mehr ich die Zeichen der Niedertracht und der Gewalt um mich herum erkannte, desto besser ging es mir. Selbst wenn ich noch nicht wußte, wie ich

Was in *Fluchtpunkt* als beschämender Erkenntnismoment konstatiert wird, die Fähigkeit zu besitzen, „sich auf die Seite der Täter zu stellen“⁵⁹ und sich ausgerechnet an einem als Juden kenntlichen Mitschüler vergriffen zu haben, ist in *Abschied von den Eltern* ohne die explizite Erwähnung des Juden und ohne die Implikationen Opfer und Täter⁶⁰ bzw. „Henker“ und „Verfolgter“ geschildert. Dort ist die Polarität auf das Gegensatzpaar Schwache-Starke gerichtet und ausschließlich die Mitläuferschaft des Ich bei der exekutionsähnlich verlaufenden Floßsituation beschrieben. Damit wird jedoch die in *Abschied von den Eltern* ohnehin charakteristisch gespannte Bi-Polarität, mit der der Text bereits anhebt, weiter vorangetrieben, die sich zwar schon über die im Spiel auftauchende ‚soziale‘ Bedeutung ein Bild verschafft, allerdings die Aufmerksamkeit noch nicht auf die Schuld- und Verantwortungsfrage⁶¹ richtet, die in *Fluchtpunkt* nach vorne drängt und die eigentliche Motivation ist, die ‚Geschichte‘ überhaupt zu erzählen: „Noch hatte ich ja keine klare Vorstellung, was wirklich um mich herum vorging, Ich konzentrierte alle meine Kräfte darauf, nicht mit hineingezogen zu werden.“⁶²

Polaritäten, Vergleiche, Andeutungen und (sozialdarwinistisch-anmutende) grobe Unterscheidungen, mit denen *Abschied von den Eltern* noch auskommt und diese auch gezielt vermitteln möchte, um die Bewusstseinslage des Knaben zu konstruieren - der sich immer wieder als Ausgelieferter an fremde Mächte⁶³ und Gewalten begreift, diese aber nicht orten kann - reichen in der autobiographischen Fortsetzung *Fluchtpunkt* nicht mehr aus⁶⁴.

meine politischen Einsichten in meine Arbeiten umsetzen konnte, so war ich doch sicher, etwas Neues gewonnen zu haben.“

Vgl. Rainer Koch: Das angestrengte Beharren auf Gesinnungs-Kompromissen und die heimliche Hoffnung des Peter Weiss, a.a.O., S. 105: „Die Welt der Bilder, der Analogien und der Gestalten, damit aber auch der Abgründe des Miß- und Ungestalteten, der Beziehungs- und Formlosen, des traumatischen Schreckens kehrt im letzten Roman des Peter Weiss wieder, und hier anders als früher immer bezogen auf die Möglichkeit der politischen Auflösung und entfaltet aus historischen statt ausschließlich persönlichem Material.“

⁵⁹ Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a.a.O., S. 100

⁶⁰ Irene Heidelberger-Leonard hat zurecht darauf hingewiesen, dass sich bereits hier ein politischer Stellenwert vermittelt; die extreme Subjektivität, mit der die Szene in *Abschied* auftaucht, bezieht jedoch noch nicht in die Frage der Eigenverantwortung in den konstruierten Bewusstseinsstrom des Kindes mit ein; Vgl. (dies.): Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 54, vgl. Marita Meyer: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust, a.a.O., S. 22

⁶¹ Peter Weiss hat das Ich in *Abschied von den Eltern* so kreiert, dass nicht das Bewusstsein für soziale, historische oder politische Fragen in den Mittelpunkt gestellt wird, sondern das melancholische Moment eines Versäumten und eines Zuspät, das als Resümee der Trauer bereits zu Beginn des Textes apostrophiert wird und in erster Linie auf die Entwicklung des Ich zielt.

⁶² Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 10

⁶³ Vgl. hierzu den in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerten Beitrag: Peter Horn: Diskurs über die lang andauernde unästhetische Praxis der Kultur und Kulturwissenschaften in der Metropole und den Kulturkolonien und über die Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Praxis anhand des Romans *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. In: Acta Germanica, Vol. 16., (1983), S. 195: Es ist diese Erfahrung, dieses der Gewalt ausgeliefert zu sein, und das produktive und imaginative Nachdenken, wie diese Gewalt aufzuheben ist, die das Wesen der Ästhetik ausmacht. Ästhetik ist die Wende der Not, die das uns Angetane und unsere Unfähigkeit, uns dagegen zu wehren, umsetzt in eine Art des Begreifens, die dieses Ausgeliefertsein zu verändern sucht in einer neuen Praxis.“

⁶⁴ Über die Entwicklung der Ich-Figur in Peter Weiss' Prosa und über die Differenz zwischen autobiographischen und fiktionalen Anteilen kommt der Beitrag von Haiduk zu schlüssigen Überlegungen. Vgl. Manfred Haiduk: Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 70: „Zugleich lässt sich jedoch belegen, daß die innere Biographie mit der der früheren Ich-Erzähler punktuell

Hier stehen von Anfang an die ordnenden Kräfte des Erzähler-Subjekts im Vordergrund, mittels derer die „... unter dem Eindruck der Filmbilder aus Auschwitz“⁶⁵ erinnerte Teilnahme an diesem „Pogrom“ genauer zu differenzieren und auf ihren Verdrängungsgehalt hin untersucht werden muss. Verifiziert werden sollen darüber hinaus die eigene Rolle und die Verantwortung als Überlebender⁶⁶. Die bereits analysierte Charakterisierung des Ortes als „überschwemmte Ausschachtungen“ und die Erwähnung eines „Arbeiter(s) auf dem Grundstück“, der durch sein Eingreifen die ruchbare Handlung unterbricht, vermeidet bewusst eine surreale Verschränkung, wie sie durch das „bärtige() Gesicht“ in Weiss' erstem Entwurf der Floßszene virulent war und damit eine zweite ‚Realitätsebene‘ - den Traum - eröffnet hatte.

Der Ich-Erzähler des autobiographischen Romans, der hier als Erzähler in der ‚Romanwirklichkeit‘ auftaucht, bemüht sich stattdessen um eine ‚naturalistische‘ Abbildung⁶⁷ der Umgebung und der Personen als Handelnde, als „Jude“, „Freund()“ bzw. „Arbeiter“. Dieses hängt mit der Intention zusammen, die die Schilderung der besagten Szene verfolgt, die eigene Täterdisposition darzulegen⁶⁸. Es ist der Ankunftstag im schwedischen Exil. Das erste Zusammentreffen mit dem Künstlerfreund Max gibt Anlass zu einer Zäsur über die Auswirkungen von Krieg und Exil und über die individuelle Geschichte in den Zeiten des Schreckens. Bilanz zu ziehen ist nicht nur die Absicht der Autobiographie insgesamt⁶⁹, sondern versteht sich, konkret auf die Floßgeschichte bezogen, als eine Möglichkeit, miteinander ins Gespräch zu kommen und die Ereignisse, das Unfassbare der haltlosen, eige-

übereinstimmt, der Autor gewissermaßen deren und damit zugleich seine Biographie „fortschreibt“, so bei einem der zentralen Motive von Weiss: dem der sozialen und politischen Vertauschbarkeit. In Fluchtpunkt heißt es: „Deutlich sah ich nur, dass ich auf der Seite der Verfolger und Henker stehen konnte.“ Fluchtpunkt, 13) Überraschenderweise gibt es beim Erzähler der Ästhetik eine ähnliche Überlegung, dass er unter bestimmten Umständen auf der politisch falschen Seite hätte stehen können (ÄdW, II, 325f).“

⁶⁵ Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a.a.O., S. 100

⁶⁶ Vgl. Christiane Schmelzkopf: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, a.a.O., S. 158: „Dieses Erlebnis eigener Abgründigkeit nicht zu verschweigen oder es in lautem Engagement zu überspielen, scheint zunächst der einzige Weg zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst zu sein ...“

⁶⁷ Der Begriff versteht sich hier keineswegs milieutheoretisch; Vgl. Hanjo Kesting: Dichter ohne Vaterland, a.a.O., S. 214: „Überhaupt darf man sich unter ‚Beschreibung‘ (bei Peter Weiss; Anm. MW) nichts Äußerliches vorstellen. Eher kann man sie die Kunst des Zeichenlesens nennen.“

⁶⁸ Vgl. Martin Rector: Frühe Absonderung, später Abschied. Adoleszenz und Faschismus in den autobiographischen Erzählungen von Georges-Arthur Goldschmidt und Peter Weiss. In: PWJb4, a.a.O., S. 133: „Hier lässt sich ... ein Unterschied zu der im übrigen nicht unähnlichen Disposition bei Peter Weiss festhalten, der sich, etwa in der Friederle Passage in *Abschied von den Eltern*, zu seinem eigenen nachträglichen Erschrecken auf der Seite der Peiniger wiederfindet und der mit dieser Täter-Opfer-Dialektik bekanntlich ein Leben lang zu tun hatte ...“

⁶⁹ Vgl. Jürgen Lehmann: Bekennen-Erzählen-Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie, Tübingen, 1988, S. 15

nen Situation und damit das der Welt verständlicher zu machen⁷⁰. Die Aufklärung über das Ich ist gleichzeitig eine Aufklärung über die Zeit, in der das Ich eingebunden war⁷¹.

Dem verunsicherten Ich wird die künstlerische wie existentielle Maxime Bernsdorfs entgegengehalten, auf der richtigen Seite zu stehen. Das aber bezeichnet genau das Problem des Ich-Erzählers, der nicht nur seine Zugehörigkeit zu eine Nation, einer künstlerischen Gruppierung o.ä.⁷² in Zweifel zieht, sondern gleichzeitig die Austauschbarkeit und Zufälligkeit seiner jetzigen Position und seines Exils beteuert: „Ich hätte auch auf der anderen Seite stehen können, sagte ich, hätte mich nicht der Großvater im Kaftan davor bewahrt, so wäre ich wohl drüben geblieben.“ (*Fluchtpunkt*, S. 12)

Die Zugehörigkeit zum Judentum bezeichnet zwar „einen unausweichlichen geschichtlichen Faktor“⁷³ im Leben, das Ich ist aber weit davon entfernt, hieraus eine Identitätsstiftung zu ziehen, gar die Eindeutigkeit seiner Rolle als Opfer und Entkommener eines *Genozids* zu empfinden⁷⁴. Die Verlagerung der eigenen jüdischen Herkunft zwei Generationen zurück, aber auch die Erwähnung des „Kaftan“ als rein äußerliches Spezifikum demonstrieren die Distanz und die Zufälligkeit dieses Verbindungspunktes, der sich bei Weiss einzig über das Auftauchen seines Namens auf den Deportationslisten der Nazis und nicht über ein jüdisches Bewusstsein ergibt, das ihn in seiner ohnehin bewussten Andersartigkeit nur bestärkte.⁷⁵

Der Disput mit Bernsdorf⁷⁶ legt nicht nur die politische Ohnmacht des Ich offen, sondern die daraus resultierende Identitätslosigkeit. Während Bernsdorf dabei das Augenmerk auf die Sprache, das Land oder die nationale Zugehörigkeit legt, geht das Ich der ungleich gravierenderen und existentielleren Frage nach, ob er als Täter oder als Opfer ins Exil geraten sei. Damit wird die von Bernsdorf proklamierte eindimensionale Maxime, nur auf der richtigen Seite zu stehen, zähle, *ad absurdum* geführt wird. Weder aus dem Exilstatus, noch aus

⁷⁰ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 46: „Der monologische Charakter der Kindheitserinnerungen ist zugunsten dialogischer Passagen aufgegeben worden. In den Gesprächen mit andren Künstlern ... und anderen Emigranten ... sind Gegenpositionen und alternative Argumente erkennbar, auf die in Abschied von den Eltern durch die Dominanz der Erzähler-Perspektive verzichtet werden mußte. Der Dialog gehört zu dem Programm, das der Erzähler am Ende als Teilnahme an einem „Austausch von Gedanken“ für die Zukunft in Aussicht stellt.

⁷¹ Vgl. Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a.a.O., S. 5: „Die Spuren, die die Zeit in seinem Leben hinterlassen hat, haben jene Spuren produziert, die Weiss in seiner Zeit hinterlassen hat. Er hat die Deformationen seines Lebens durch die Zeitläufe nicht einfach hingenommen, hat sich den Zeitläufen zunehmend widersetzt, hat Widerstand geleistet mit seinem Denken und mit seinem Werk.“

⁷² Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis bei Peter Weiss, a.a.O., S. 167: „Leisteten die schwedischen Entwürfe für den Prozeß der Distanzierung wohl treffliche Dienste, vollendet erst die literarische Konstruktion: der aus einem Guß und ohne Absätze fließende Erinnerungsroman in Abschied von den Eltern und die um politische und ästhetische Gewißheiten ringenden Reflexionen in *Fluchtpunkt* die kritische (selbst)Diagnose und führen zur Befreiung in der Selbst. Und als Bedingung dazu in der Sprachfindung ...“

⁷³ Vgl. hierzu: Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 56

⁷⁴ Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit, a.a.O., S. 10: „Erst im nachhinein hat Peter Weiss sein Judentum als Rettung verstanden...“

⁷⁵ Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 644: „Mein Judentum war ein halbes ... aber es genügte, daß einmal einer, an einer Ecke Charlotten-Mohrenstraße, da neben der Kirche, beim Vorbeigehn dem Schuljungen ins Gesicht schlug, Kohlrabi rufend...“

⁷⁶ Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 12: „Max griff mich wieder an.“

dem Judentum vermag das Ich eine Positionierung, gar eine rationale Begründung seines Seins abzuleiten: „Für mich bedeutete die Emigration keine Stellungnahme. Ich war Fremder, wo ich auch hinkam.“ (*Fluchtpunkt*, S. 13) Erst während des Gesprächs mit Max ist sich der Protagonist der Gefahr bewusst, der er entkommen ist: „Jetzt, bei meinem Bericht, erkannte ich die Gefahr und ihre Ausmaße.“ (*Fluchtpunkt*, S. 12)

Damit wird der in *Fluchtpunkt* erstmalig in Weiss' *Oeuvre* eingesetzten Form des Dialogs ein hoher Stellenwert eingeräumt. Die verbale Auseinandersetzung bietet dem Erzählverhalten in *Fluchtpunkt* vielfältige Möglichkeiten⁷⁷ und dient als sukzessive Erkenntnisvermittlung, Wissenserweiterung und Meinungsbildung oder schafft ein Forum, sich zu rechtfertigen, zu positionieren. Erst der Moment des Sprechens lässt die Erzählgegenstände Kontur gewinnen und korrigiert oder entwickelt die zurückliegenden Ereignisse, Meinungen, Maßstäbe, Gefühle oder Probleme. Ein literarästhetisches Darstellungsprinzip zeichnet sich ab, ohne dass die *Ästhetik des Widerstands* nicht auskommt⁷⁸.

Gleichzeitig aber wird das Ich sich über die fehlende Grundlage seines Anspruches klar, verschont worden zu sein: Diesen habe er verspielt, nicht verdient, so die *Quintessenz* des Ich-Erzählers. Das Gefühl sich dieses Entkommens und Verschont-Bleibens als nicht würdig erwiesen zu haben, bohrt als quälende Schuld⁷⁹ und wird durch das Gespräch ans Tageslicht befördert: „Doch auch die Bedeutung eines anderen Ereignisses wurde mit klar,“ heißt es zum Auftakt der Floßepisode, die als Beleg für diese bedrückende Last minutiös wiedergegeben wird. Erst mit dem autobiographischen Roman *Fluchtpunkt* wird eine Poetik entworfen, die von „Weiss' Fähigkeit (zeugt), sich selbst immer wieder in Frage zu stellen und die eigenen Verdrängungen offen zu legen“⁸⁰. Mit der Zweiteilung seiner literarischen Autobiographie verfolgt Weiss gezielt den fortschreitenden Bewusstseinsprozess des Ich-Erzählers, in dem der Autor unbestreitbar einen großen Teil seiner eigenen Bewusstseins-erweiterung verlagert hat, der zunächst in der Gestalt des Knaben und später des heranwachsenden, politisch gereiften Künstlers auftritt⁸¹.

Der dahinter stehende Autor-Konstrukteur will die Kindheit in ihrer introvertierten, ich-zentrierten Welt schildern, die ganz eingenommen ist von den eigenen Schreckensbildern⁸², obgleich sich ringsherum alle Zeichen eines Kommenden mehren, die das Ich zwar wahrnimmt, aber nicht in sein Weltbild integrieren kann: „Selbst wenn es immer noch ruhig in

⁷⁷ Vgl. Jürgen Lehmann: Bekennen-Erzählen-Berichten, a.a.O., S. 49

⁷⁸ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 149 f

⁷⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960.1971, a.a.O., S. 293: „Schuldgefühl, daß ich nicht im KZ gewesen – bin jetzt nur auf mich selbst gestellt“

⁸⁰ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 132

⁸¹ Vgl. Renate Langer: Der Sohn des Guerillero. Imaginationen von Klassenkampf und präödpalen Drama in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 75: „Gerade der Blick auf die frühen Werke erhellt indes vieles im scheinbar so unpsychologischen großen Roman, was sonst nur allzu leicht der Wahrnehmung entgeht – wohl nicht zuletzt deswegen, weil es mit blinden Stellen des Rezipienten korrespondiert. Eine kritische Lektüre der Ästhetik im Kontext des Gesamtwerks zeigt, dass die Wiederkehr des überwunden geglaubten vornehmlich in der Bilderwelt und auf der mythologischen Ebene des Romans stattfindet.“

⁸² Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 54: „Der Weltkrieg geht ihn nichts an, sein private Hölle begreift er nicht als Mikrokosmos der großen Geschichte.“

meinem Loch war, so erfuhr ich Schreckliches in meinem Innern ... Noch hatte ich ja keine klare Vorstellung, was wirklich um mich herum vorging.“⁸³

Fluchtpunkt zeigt keine andere Welt, aber einen Protagonisten, der sich um diesen Integrationsprozess bemüht und ein historisches Bewusstsein entwickelt, das nach Begründung seines Exils, nach Beantwortung der Fragen des epochalen Schreckens⁸⁴ sucht und die eigene Verantwortung darin einklagt. Kritisch hinterfragt wird das damalige Verhalten, das in *Abschied von den Eltern* stets mit dem sich ausbreitenden historischen Schrecken dezent synchronisiert wird, das schlechte Gewissen⁸⁵ dabei aber als eine urpersönliche, melancholische, tiefgründig-literarische Kategorie setzt, die von der historischen Dimension noch entfernt ist. Aus der intrinsischen Haltung der autobiografischen Erzählung kristallisiert sich sukzessive für die *Ästhetik des Widerstands* ein Protagonist heraus, der ergründen will, was sich ereignet hat und was das Kind in *Abschied von den Eltern* nicht zu erfassen vermochte⁸⁶ oder wollte: „Nun, als die Gefahr vorbei wahr, wagte ich mich nach draußen. Wer hatte da draußen gekämpft, wer war getötet worden und wer hatte getötet?“⁸⁷

Die Fragen drängen bereits in *Fluchtpunkt* nach vorne und sind der Grundstein für *Die Ästhetik des Widerstands*. Diese beiden unterschiedlichen Bewusstseinssebenen, die das *Versäumte* und das *Zuspät*, als subjektivistische, elegische Perspektivierung des verhinderten Glücks in der Kindheit apostrophiert (*Abschied von den Eltern*), diese Kategorie entwickelt *Fluchtpunkt* aber zum „unausweichlichen geschichtlichen Faktor“⁸⁸. Der autobiografische Roman lässt das Versäumnis in eine schonungslose Selbstanklage münden und nimmt dabei die ästhetischen Evokationen der Floßepisoden aus den beiden anderen Texten auf⁸⁹.

⁸³ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 10

⁸⁴ Selbst in dem Theaterstück *Die Ermittlung*, in dem es um das historische Material des Frankfurter Auschwitz-Prozesses geht, erzeugt Peter Weiss stets literarische Reflexe auf die epochale Situation. Diese Distanz, die ihm erst die ästhetischen Apparitionen erlaubt, ist selbst in der Fülle des dokumentarisch-authentischen Materials in der *Ästhetik des Widerstands* nicht aufgegeben worden und der Schrecken zu Gunsten eines Imaginären forciert. Vgl. Burkhard Lindner: Der Widerstand und das Erhabene. Über ein zentrales Motiv der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: Martin Lüdke/Delf Schmidt: Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss, a.a.O., S. 33: „Schrecken, Schauer, Grausen gehören also durchaus, und zwar konstitutiv, zur Erfahrung des Erhabenen, jedoch nur als Werk der Einbildungskraft, die sich an das Bild oder Schauspiel des Erhabenen verliert, nicht aber als Reaktion auf eine reale Situation der Bedrohung und Vernichtung.“

⁸⁵ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 137: „Ich war aufgewachsen, um vernichtet zu werden, doch ich war der Vernichtung entgangen. Ich war geflohen und hatte mich verkrochen. Ich hätte umkommen müssen, ich hätte mich opfern müssen, und wenn ich nicht gefangen und ermordet oder auf dem Schlachtfeld erschossen war, so mußte ich zumindest meine Schuld tragen, das war das Letzte, was von mir verlangt wurde.“

⁸⁶ Weiss hat in seiner Kindheitserinnerung einen auffälligen und für den Text ungewöhnlichen Passus hinterlegt, in dem er sich als Autor einer literarischen „Arbeit“ präsentiert. Der intrinsische Kern des Knaben ist demnach im produktionsästhetischen Sinne wieder abrufbar. Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 16/17: „Das Abgeschiedene und Geheimnisvolle, das Verstecktsein mit mir selbst, mit meinen Spielen, das ist noch vorhanden und regt sich in dieser Stunde, es ist zu verspüren, jedesmal wenn ich in meine Arbeit eindringe. Ich war mein eigener Herr, ich schuf mir selbst die Welt. Doch irgendwo lag die Vorahnung des Rufs, des Rufs der gleich erklingen, der über den Garten hin auf mich zurollen würde. Irgendwo lag immer die Erwartung dieses Rufs, bis in den heutigen Tag dringt die Erwartung des Rufs vor, bis in den heutigen Tag dringt die Furcht, das alles gleich zuende sein könne.“

⁸⁷ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 10

⁸⁸ Irene Heidelberger-Leonard: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 56

⁸⁹ Im Gegensatz zu *Abschied von den Eltern* kann das Ich in *Fluchtpunkt* nicht mehr auf externe Mächte verweisen, die eine manipulierende Wirkung ausüben. Vgl. Christiane Schmelzkopf: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, a.a.O., S. 148: „Diese schonungslose Annäherung an die Erfah-

Der kurzweilige Impuls, der sich im Anschluss an die Lynch eines anderen, schwächerer Konstituierten, für den Ich-Erzähler aus einer blindwütigen Masse-Ich-Verstärkung in *Abschied von den Eltern* ergibt, in der die Projektionsinhalte seiner introvertierten Spiele endlich ausgelebt werden können⁹⁰, wird als Befriedigung einer angestauten Aggression vermittelt („ich war von kurzem Glück erfüllt“, *Abschied*, S. 53), die zwar den eigenen Opportunismus und das Ungewöhnliche der Rollenverteilung zur Kenntnis nimmt, jedoch ohne ein schlechtes Gewissen, gar ohne einen quälenden Selbstvorwurf⁹¹ ist und beispielhaft für die von Bernsdorf in *Fluchtpunkt* vertretene Auffassung stehen könnte: „Jeder von uns ist einmal verlockt worden zu foltern.“ Eine Reflexion über den Vorgang auf dem Floß als Beleg für die schmale Gratwanderung zwischen „fataler Ideologie (und) der ursprünglichen Unschuld des Kindes“⁹², von dem hier die Rede ist, bleibt noch aus.⁹³ Im zweiten Teil seiner Autobiographie verschafft sich sein Autor⁹⁴ schließlich das notwendige Forum, um Erkenntnisse, Positionen weiterzuentwickeln, die in *Abschied von den Eltern* noch bewusst in der Schwebelage gehalten sind.

rung unbestimmter Mächte, die hier ein Ich ganz in ihren Bann gezogen hatte, sich seines Willens bemächtigt hatten, ohne dass dieses deshalb entschuldigt, verabscheut oder lächerlich gemacht oder von Verantwortung frei gesprochen würde, hat etwas Bestürzendes in ihrer Ehrlichkeit – vergegenwärtigt man sich zum Kontrast die bis dahin in der aufarbeitenden Literatur vorherrschende Tendenz zur Entwicklung, sei es durch Skurrilisierung wie bei Grass oder durch Transposition ins Abstrakte, wie in der Lämmer-Büffel-Metaphorik Bölls.“

⁹⁰ Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 52: „... und in der Verwirklichung meiner alten Kinderspiele nahm ich teil am Überfall auf das Feldlager einer feindlichen Gruppe, aus dem Hinterhalt stürzten wir uns über die Zelte, plünderten, brandschatzten sie, verschwanden wieder blitzschnell im Dickicht.“

⁹¹ ebd., S. 52: „Wie eine Mahnung stieg dieses weinende, angstverzerrte Gesicht vor mir auf, irgendwo fühlte ich, daß ich Gewalt an mir selbst beging, doch ich erfaßte es nicht, ich war von einem saugenden Wirbel ergriffen.“; Die begründende Konjunktion „irgendwo...“, aber“ unterstreicht das amorphe Bewußtsein, das noch kein konstantes Rechtsempfinden oder Schuldgefühl ausgeprägt hat, als eine Ahnung, sich an Seinesgleichen vergriffen zu haben. Die Opposition der beiden Verben „erfaßte“ bzw. „ergriffen“ demonstriert die Unfähigkeit, den Vorgang in seiner vollständigen Bedeutung kognitiv nachzuvollziehen und die Vergegenwärtigung einer entgegenwirkenden Kraft, die sich aus dem Gruppengefühl, dort mitzumachen und eingebunden zu sein, ergibt. D.h. konkret: In *Abschied* beruft sich das Ich noch auf den rauschähnlichen Effekt, der als hitzig, schwül oder schwelend charakterisiert wird. In *Fluchtpunkt* wird diese amorphe Struktur willentlich aufgebrochen, rationalisiert und auf den politischen Gehalt hin befragt (im Sinne Hannah Ahrendts).

⁹² Rolf D. Krause: *Faschismus als Theorie und Erfahrung*. ‚Die Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 172

⁹³ ebd., S. 170: „Sadistische Züge sind zwar vorhanden, bleiben aber völlig abstrakt, nämlich ... befreit von konkreter sozialer Interaktion...“

⁹⁴ In der Sekundärliteratur wird das bewusst angelegte Konstruktionsprinzip - die Zerteilung der Autobiographie - des Autors häufig übersehen. Peter Weiss beabsichtigt, einen Ich-Erzähler und dessen Reifung oder Entwicklungsgang zum historischen Bewusstsein und politischen Engagement zu zeichnen, der sich am Schrecken der Epoche ‚arbeitet‘ und sich zunehmend über die ästhetische Darstellbarkeit Gedanken macht. In dieser Zeit, die zu schildern primär eine ästhetische Frage ist, nehmen die Protagonisten eine mehr oder weniger bewusste Rolle bis zur *Ästhetik des Widerstands* ein, wo ein Ich-Erzähler schließlich nicht nur als historisch bewusste Figur gezeichnet wird, sondern als eindeutiger Opponent gegen das Naziregime auftritt. Deutlicher: Der Werdegang, der sich in *Abschied* andeutet, geht über *Fluchtpunkt* hin zum *Widerstandsroman*. Die drei (autobiographisch gefärbten) Prosaentwürfe eines Ich-Erzählers sind aufs engste miteinander verknüpft und sprechen insofern von derselben Figur. Die Frage nach dem sozialen Milieu des Protagonisten ist dabei sekundärer Natur: Hier wie in *Abschied* geht es um die Zeichnung einer Figur als Bewusstseinsträger. Es ist beachtlich, wie selbstbewusst Weiss wesentliche Grundzüge ‚seines‘ Protagonisten in allen drei Texten verwendet, um sie zu konturieren und in den Bewusstseinsstrom des ‚Helden‘ zu verankern. *Von Insel zu Insel* muss als Auftakte dieser autobiographischen *Trilogie* gesehen werden. Das dort noch archaisch anmutende Floß, das der Ich-Figur einen ersten Einblick in den Zustand der Welt vermittelt, entwickelt sich zur Universalie.

Präsentiert wird ein selbst-kritisches Künstler-Ich, das aktiv am zuvor entworfenen Selbstbildnis, an der apolitischen Haltung und der Verstiegenheit in die eigenen Schreckensbilder⁹⁵ angesichts eine allenthalben losbrechenden Unrechts, Korrekturen vornimmt und nach den damaligen Bewusstseinszuständen fragt.⁹⁶

Das von Max Bernsdorf geäußerte Fazit der Erzählung ist insofern eine eigene, bereits vom Erzähler eruierte und verworfene Begründung, die mit dem gewachsenen Bewusstsein nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Die Geschichte in *Fluchtpunkt* ist bewusst so konstruiert, dass sie Vereinfachungen oder monokausalen Erklärungen beugen will.

Die Ankunft im schwedischen Exil, insbesondere jedoch das erst nach dem Krieg bekannt gewordene Ausmaß der Greuelaten aus dem Land der Väter, dem er entkommen ist, ist das geheime Epizentrum des Romans und verlangt nach einem Begründungszusammenhang und einer selbst-kritischen Hinterfragung⁹⁷, ob nicht die bisherige Annahme, den Opfern anzugehören, eine leichtfertige, gar ungerechtfertigte Identifizierung und Anmaßung war und damit gewissermaßen ein neuerlicher Versuch, in ein Versteck⁹⁸ abzutauchen:

„War ich anders? Hatte ich nicht, wie alle anderen, über unsere großen Heldentaten gelesen, war ich nicht bereit, meine ruhmreiche Zukunft hier aufzubauen? Nein, ich würde ausgerotet werden. Und all das geschah, ohne daß ich selbst daran wirklich Anteil nahm.“⁹⁹

6.8 Aufarbeitung der Schuld als individuelle Fähigkeit zur Trauer. Kompromissloses Eingeständnis der eigenen Disposition

In *Fluchtpunkt* wird die Ebene der Skizzierung eines auf das Ich zielenden Wahrnehmungsinhalts, wie es sowohl in *Von Insel zu Insel* als auch in *Abschied von den Eltern* bezeichnend ist, aufgegeben und stattdessen ein Präzedenzfall statuiert, der den Vorgang auf dem Floß der Grauzone des Traums und ebenso dem in *Abschied von den Eltern* vorherrschenden Zwischenbereich des „Falschspielerische(n)“ (*Abschied*, S. 53) entzieht. *Fluchtpunkt* indes

⁹⁵ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 10: „Was für eine Existenz baute ich mir selber auf, eine Existenz ... gekrönt vom Triumph, noch am Leben zu sein. Ein Zimmer für mich selbst zu haben, mit einem Schlüssel für meine eigene Tür. Dann war plötzlich alles vorbei. Nichts in meinem Zimmer war zerstört, es gab Essen in der Küche, draußen aber lagen Millionen, und Aber-Millionen Tote.“

⁹⁶ Vgl. Christiane Schmelzkopf: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, a.a.O., S. 158: „So sind es vor allem zwei jüdische Bekannte aus der Vergangenheit, an deren von ihm selbst nicht für wahr eingestandenem Schicksal für den Erzähler die brennende Frage nach der eigenen Blindheit immer wieder aufbricht. Peter Kien und Lucie Weisberger, die irgendwann nach Theresienstadt deportiert worden waren, werden so zum Symbol eigenen, eindringlichen Schuldbewusstseins für ihn, der ihr Schicksal hätte teilen müssen und zufällig entkommen ist.“

⁹⁷ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 10: „Wer hatte da draußen gekämpft, wer war getötet worden und wer hatte getötet?“

⁹⁸ ebd., S. 9: „Selbst wenn die ganze Welt sich zu einem Kampf auf Leben und Tod in zwei Lager trennte, würde ich versuchen, mich nicht einzumischen. Ich würde mich so lange wie möglich in ein Versteck eingraben; denn ich konnte keine Ideologie erkennen, die mir das Opfer meines Lebens wert war. Ich war immer noch das Kind, das sich vor den Straßenkämpfern versteckte und aus dem Kellerloch das Gezänk und Geschrei der Welt über mir beobachtete.“

⁹⁹ ebd., S. 11

strebt an, dieses Falschspielerische genauer unter die Lupe zu nehmen¹⁰⁰, um hieran exemplarisch schmerzvolle Fragen zu entwickeln, die den Autor seit der Ermittlung der Epoche und ihrer unvergleichlichen *Hybris* - Auschwitz - nicht mehr losgelassen haben¹⁰¹. Mit der rekonstruierten Floß-Parabel¹⁰² wird ein Beispiel der Verstrickung in Schuld und ihre mögliche Aufarbeitung demonstriert, die - isoliert betrachtet - eine Weiss auszeichnende und seinem Schreiben inhärente Fähigkeit zur Trauer aufzeigt¹⁰³, die insbesondere den Schlussroman in besonderer Weise auszeichnen wird¹⁰⁴.

Bot in *Von Insel zu Insel* das Floß ein Paradigma für die Extremsituation des Ausgeliefertseins, die sich vorwiegend über den nautischen Gegenstand ergab, so zehrt die Wiederaufnahme in *Fluchtpunkt* zwar von der verschärften Grenzfallkasuistik, „... der Erfahrung, wie jemand sich verhält, wenn es auf Leben und Tod geht“¹⁰⁵ - konkretisiert jedoch diese Erfahrung als ein *In-vivo*-Experiment, an dem das Ich nicht nur seinen Anteil als Mitläufer hat, sondern plötzlich als Anführer¹⁰⁶, als Protagonist einer strukturell ähnlich verlaufenden Szene erscheint.

Schon die Eindeutigkeit des Bekenntnisses - „Ich führte sie an und schleppte den Gefangenen an den Rand der überschwemmten Ausschachtungen“ - zeigt an, dass der Erzähler für sich explizit eine anonymisierte Beteiligung im Hintergrund ausschließt und damit die Verantwortung vollständig übernimmt und diese erzählerisch exponieren will: Die Version in *Abschied von den Eltern* ist noch weit entfernt von der Radikalität dieser Position und bezieht die Verantwortung auf die namenlose Gruppe, an deren Spielen er zufällig teilhat: „...

¹⁰⁰ Vgl. Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 11: „Nun führte mich mein Engagement auf die Suche nach den Gründen für dieses Sterben, das mir so sinnlos erschienen war.“

¹⁰¹ Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 167: „Wer hat überlebt? Wie konnten sie dies überleben? Wie konnten sie es ertragen?“ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 72: „Dokumente ersetzen in der Ermittlung die Dramatisierung von Geschichte, sie „werden als Dokumente zitiert“. Was in den Konzentrationslagern geschah, kann nicht auf die Bühne gebracht oder erzählt werden, sondern bedarf noch der Ermittlung. Ermittlung von Vergangenheit ist in diesem Sinne das eigentliche Thema von Weiss' Drama. Damit tritt die Bemühung um Objektivität als Orientierung an den Fakten in einem Maße in den Vordergrund, wie es bisher in Weiss' Werk nicht der Fall war. Der Schritt vom Marat/Sade, in dem historische Dokumente als exemplarische Muster weltanschaulicher Positionen zitiert bzw. erfunden werden, zum „Konzentrat“ einer dokumentarischen Ermittlung, repräsentiert im veränderten Umgang mit Geschichte ein verändertes künstlerisches Verfahren.“

¹⁰² Zur parabolischen Metaphorik und zu den Bildern der Tortur, die in der Floß-Episode in einen ästhetischen Wirkungszusammenhang gebracht sind, sind Parallelen zu Ernst Jüngers Prosa zu konstatieren. Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 233-238

¹⁰³ Vgl. W.G. Sebald: Die Zerknirschung des Herzens, a.a.O., S. 277: „Die Tortur der immer weiter fortgesetzten Arbeit ist das wahre Rad des Ixion, auf das die schöpferische Phantasie stets von neuem sich bringt, um durch die Bußleistung wenigstens selber schuldlos zu werden. Der Fall des Peter Weiss demonstriert den Versuch, in heroischer, selbstzerstörerischer Arbeit die Absolution zu erlangen ... als Ausdruck eines ephemeren Erlösungswunsches ... am Ende der Zeit auf der Seite der Opfer zu stehen.“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 289: „Alle meine Freunde entweder vernichtet oder gefallen“

¹⁰⁴ Vgl. ÄdW, III, S. 9: „Mir fiel auf, dass die Tapete des Zimmers vom selben Grün war wie der Anstrich der Wände unsrer Küche in der Pflugstraße am Wedding. Bei der Nennung der Küche in Berlin, der Dachwohnung in der Grünenstraße in Bremen, der Kellerstube im böhmischen Warnsdorf, kam die Empfindung von Nähe auf, die dem, was noch unausgesprochen war, die Schwere nahm. Daß wir lange nichts voneinander gewusst und einander nicht einmal hatten beweisen können, daß wir noch lebten, gehörte zu den Bedingungen, die wir mit vielen anderen teilten.“

¹⁰⁵ Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 17

¹⁰⁶ Peter Weiss: Rede in englischer Sprache, a.a.O., S. 11: „Ich hätte sogar gegen meinen Willen ein Krieger werden können wie alle mein Mitschüler und ich hätte mit ihnen zusammen marschieren können.“

ich war dabei, als man einen Gefangenen auf einem Floß in ein überschwemmtes Grundstück hinausstieß und ihn mit Lehmklumpen bewarf“ (*Abschied*, S. 53). Die auffallend häufig verwendeten Indefinitivpronomen „man“, „einen“, „einem“ und „ein“ flankiert durch den als Anapher verwendeten Satzanfang „ich war dabei“ - zeigen in *Abschied von den Eltern* den Ich-Erzähler in einer untergeordneten Rolle, an einem scheinbar bedeutungslosen Vorgang. Das Ich marginalisiert sie als kindliche Phantasie, als „raffinierte() Strafen“ (ebd.), an denen er lediglich beteiligt ist.

Die Szene in *Fluchtpunkt* verzichtet auf die Satzfiguren der Ellipse¹⁰⁷ und der Anapher und auf das damit beabsichtigte Erzähltempo einer gehetzt wirkenden, atemlosen Konstruktion in *Abschied von den Eltern* zugunsten eines definitiven, analytischen Satzbaus¹⁰⁸. Damit werden die einzelnen Handlungsschritte hervorgehoben. Weiss rückt auf diesem Weg das eigene Ich in die Vorreiter-Funktion des so gegliederten Exzesses. Die kontinuierliche Verwendung der Pronomen „ich“, „meines“, „meine“ und „mein“ vermeidet gezielt die Unterordnung in eine Fremdbestimmung, etwa die Berufung auf fremde Mächte, wie sie noch in *Abschied von den Eltern* verdächtigt werden, auf das Ich einzuwirken: Dass der Knabe die Peitsche schwingt, die Bande auf dem Weg zum Gewässer anführt und diese durch seine Rufe instigiert, sind die unverkennbaren Anzeichen, Handlungsschritte und Beweise für die Vormachtstellung des Ich, die die Beteiligung der anderen in den Schatten stellt und gar nicht erst nach einer Mitverantwortung der anderen o.ä. fragt. Das heißt, die Ermittlung der Szene dient ausschließlich der eigenen Person, der eigenen Schuld und der eigenen Verantwortung¹⁰⁹.

Die am Floß entwickelte Einsicht oder Erkenntnis ist hier eine im Vergleich zu *Von Insel zu Insel* diametral entgegen gesetzte: Aus der einstigen Aussicht, der „optischen Subjektivität“¹¹⁰, die in der Perspektive manifestiert ist, selbst das Opfer auf dem Floß zu sein, entsteht die literarische Kehrtwendung: Das einstige Opfer sieht sich in der Position der Ufer-

¹⁰⁷ Eine sprachanalytische Untersuchung Weiss' Prosa, ihrer Satzfiguren, Gedankenfiguren, kurz: ihrer eingesetzten Stilmittel, ist einzig in der Hamburger Dissertation von Helmut Lüttmann; Die Prosawerke von Peter Weiss, a.a.O., vertreten, die nahezu 25 Jahre zurückliegt. Gerade aber das Sprachmaterial, seine Organisiertheit, erschließt erst Weiss' Prosa und die Zusammenhänge einzelner Skizzen und Variationen, wie beispielsweise die *Floßepisode*, die je nach Bewusstseinslage seines Autors weiter entwickelt wird. In der Weiss-Forschung wird immer wieder betont, welches Sprachvermögen, vor allem aber welches Ringen um die Sprache Peter Weiss zeit seines Lebens betrieben hat: Die *Critique* ist, dass es zumeist bei der Betonung oder neuerlichen Interpretation des im Laokoon-Aufsatz (Essay) beschriebenen Kampfes zwischen Wort und Bild bzw. umgekehrt bleibt.

¹⁰⁸ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 45: „Entsprach *Abschied von den Eltern* in der absatzlosen Gehetztheit und der ahnungsvollen Verweigerung konkreter Daten dem ungeformten Bewusstsein einer fremdbestimmten Kindheits- und Jugenderfahrung, so ist *Fluchtpunkt* von Anfang an auf die ordnenden Kräfte des Erzähler-Subjekts ebenso orientiert wie auf die Selbstbestimmungsversuche.“

¹⁰⁹ Vgl. Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften Abschied von den Eltern und Fluchtpunkt, a.a.O., S. 164: „Impuls, Funktion und Ziel des autobiographischen Schreibens ist der Akt des „Sichzurücksuchens“ in Sprache anhand der (wieder)gefundenen Sprache selbst. Als neu an dieser Schreibweise kann gelten, dass die Suche nicht auf eine bloße Rekonstruktion der Identitätsgenese zielt, sondern gleichgerichtet mit psychoanalytisch motivierten Einsichten in die Geschichte der eigenen Verstörung ist.“

¹¹⁰ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 17

schau. Er gleitet nicht vom Floß, sondern er kommt diesmal in den zweifelhaften Genus der Außenperspektive¹¹¹, die es zu rekapitulieren gilt.

Die Umkehrung der Verhältnisse wird besonders verdeutlicht durch die Stimmen, Schreie, das Lachen und die Rufe als Signale, die sowohl die Not auf dem Floß, als auch die Verhöhnung und das Anfeuern auf der Uferseite unterstreichen. Der kurze Impuls in *Abschied von den Eltern* verzichtet ganz auf diese akustische Untermalung, der in *Von Insel zu Insel* jedoch als Bestimmungsmerkmal des nächtlichen Schrecktraums herausgestellt wurde: „Ich höre meine eigenen Schreie“ - heißt es im Prosamosaik. Der Schrei ist damit dem Floß zugeordnet und bezeichnet das Notwehrsinal des Opfers. Dieses wird in *Fluchtpunkt* deutlicher gemacht durch die Präposition „um“ und das darauf bezogene Substantiv „Hilfe“: „... ich hörte ihn um Hilfe schreien“. Damit entzieht sich der „Schrei“ einer Assoziation als plötzliche und schreckhafte Lautäußerung eines Alptraums, wie im Prosamosaik in *Von Insel zu Insel*, sondern ist eine akustische Äußerung der Todesangst und als ein appellatives Signal des Opfers zu verstehen. Mit den Hilfescreien vernimmt das Ich simultan seine anfeuernden Rufe. Parallel zum optischen Perspektivenwechsel ist so gleichzeitig eine signifikante akustische Veränderung eingetreten, die in der Differenzierung „Schrei“ und „Ruf“ präfiguriert ist.

Während das Ich in *Von Insel zu Insel* zunächst ausschließlich seinen „eigenen (Hilfe)Schrei“ hört und erst mit dem Akt des imaginativen Herausziehens durch das bärtige Gesicht das verhöhrende Gelächter der Anderen vernimmt, so wird in *Fluchtpunkt* genau dieser Vorgang durch den Ich-Erzähler synchronisiert¹¹² vermittelt: „... ich hörte ihn um Hilfe schreien und ich hörte meine eigenen anfeuernden Rufe“.

6.9 Die eigene Geschichte als Teil der Historie. Funktionalisierung des Authentischen und Modell für die *Ästhetik des Widerstands*

Für die gravierende Kennzeichnung des Geschehens als „Pogrom“ ist mit dieser akustischen Kausalität ein Sachverhalt geäußert, der über das Gespräch enthüllt wird und Einblicke in das Funktionieren eines Pogroms in größerem Stil¹¹³ vermittelt. Zu hören und gleichzeitig wegzuhören, zu überhören, dass jemand um Hilfe schreit, die Hilfescreie des Opfers sogar mit den eigenen Rufen zu überstimmen, ist das eigentlich Niederträchtige dieser Ausschreitung und wiegt in der Bewertung der Schuld hoch:

„Der Hauswirt, der die Liste zum Ausfüllen heraufbrachte und dann ablieferte, die Pimpfe auf der Straße, die die Juden anjohlten, waren in gleichem Maß an deren Hinrichtung betei-

¹¹¹ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 303

¹¹² Die Geräusche und Schreie auf dem Floß sind auch Gegenstand der Frage nach der Authentizität und Unmittelbarkeit des Überlebensberichts, die wiederum auf Weissens Literarisierung der Prosa zutrifft. Vgl. AdW, II, S. 11: „Mit solcher Greifbarkeit waren die Bestürzung und Verzweiflung, die Wirnis und Erstarrung geschildert, daß der Leser sich mitten zwischen den Gestrandeten dünkte. Er hörte das Geschrei, das Donnern der Brandung an den Schiffsrumpf.“

¹¹³ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1960-1971*, a.a.O., S. 342: „Es läßt sich nicht allein damit erklären, daß ein totaler Staat seine äußerste Macht entfaltete, das genügt nicht - um die ungeheuren Ausmaße dieser Macht zu erreichen, mußte die ganze Gesellschaft sich daran beteiligen ...“

ligt, wie die Konstrukteure der Öfen, die Lieferanten des Giftgases usw.-“ (Nb. 1960-1971, S. 343)

Mit derselben kompromisslosen Haltung wird das eigene Verhalten entsprechend durch den Ich-Erzähler ermittelt. Für die Intention der erzählten Floßgeschichte und ihrer einleitenden Kennzeichnung als Pogrom ist dieser ‚akustische Abschnitt‘ der Geschichte überaus relevant.

Die Kausalität der beiden unterschiedlichen Vorgänge, Um-Hilfe-Schreien und das eigene Rufen, wird durch die syntaktische Konstruktion vermittelt: Die Eigenständigkeit der akustischen Laute ist durch zwei vollständige Sätze markiert, die mit der Konjunktion „und“ verknüpft werden. Die Reihenfolge hebt als erstes die Hilfeschreie hervor und spricht dann von den Rufen. Der Erzähler der Rahmen-Handlung will damit deutlich machen, dass er trotz der Hilferufe des Opfers nicht nur das Attackieren mit den Lehmbrocken unverzüglich eingestellt hat, als das Spiel ernste, lebensbedrohliche Züge annimmt, sondern, gleichzeitig mit der Eskalation sein akustisches Instigieren erst beginnt.

Der demonstrative Hinweis des Erzählers wird unterstützt durch die Pronomen „meine eigenen“, die als Emphase abermals die Aufmerksamkeit auf das eigene Handeln lenkt und die Aktivität der anderen (ihre Rufe, ihr Gejohle) völlig außer Acht lässt. Beide Vorgänge werden vom Ich simultan und nicht getrennt voneinander wahrgenommen. Der syntaktische Aufbau des hier erzählten (rekonstruierten) Abschnitts legt demnach Wert auf diese Gleichzeitigkeit, die für das Schuldbewusstsein eine tragende Rolle spielt. Die semantische Ebene beabsichtigt diesen Erzähleindruck zu bekräftigen. Bereits die Differenzierung zwischen dem absichtlich als Verbum eingesetzten „schreien“ und den substantivisch verwendeten „Rufe(n)“, die durch das Adjektiv „anfeuernde“ zusätzlich aufgeladen werden, verstärkt die Intention des Textes.

Ferner betont der Erzähler bei jedem der beiden Vorgänge, diesen gehört zu haben (zweimal heißt es „ich hörte“), um damit keinen Zweifel aufkommen zu lassen, die entfernte Opferseite und die eigen Täterseite gleichermaßen vernommen und sie genau differenziert zu haben (Schrei *versus* Rufen). Das Ich und das Opfer sind unter Ausschluss jedes dritten Beteiligten über diese Satzkonstruktion aneinander gebunden.

Die in *Von Insel zu Insel* bereits angelegten akustischen Unterschiede zwischen „Schrei“ und „donnerndes Lachen“, die dort die beiden Realitätsebenen und das Changieren von Traum und ‚Wirklichkeit‘ vertreten, werden somit in *Fluchtpunkt* im Sinne des rückhaltlosen Aufdeckens der eigenen Täterschaft aufgenommen und weiter entwickelt, in dem damit die Seite des Vollstreckers und die des Opfers markiert ist. ‚Rückhaltlos‘ bedeutet für den Erzähler ‚lückenlos‘ - d.h. - die Sprache seiner ‚Binnenerzählung‘, ist investigativ und wird so eingesetzt, dass am Ende der Erzählung genau die Erkenntnis steht, die vorab signalisiert worden ist: „Ich hatte einmal an einem Pogrom teilgenommen.“ Die Sprachanalyse zeigt,

dass das Ich hier vor allem die gravierende Schuld seines Vergehens exemplifizieren will, das für ihn in jedem Fall den Stellenwert eines Pogroms hat.¹¹⁴

Die Geschichte vermittelt diesen nicht als gesteigerte oder übertriebene Vorstellung, die die Glaubwürdigkeit des Ich, vor allem die Ernsthaftigkeit seines Bemühens in Frage stellen würde, sondern über die Genauigkeit seiner eingesetzten sprachlichen Mittel¹¹⁵.

Die Analyse der akustischen Distinktionen hat gezeigt, dass die hier betriebene Selbstaufklärung ein Stellvertretermodell entwickeln möchte und deshalb gezielt von „Pogrom“ und „Exekution“ gesprochen wird. Damit hat sich die literarische Möglichkeit um das Floß enorm erweitert. Ein Standortwechsel markiert *a priori* einen Erkenntnisgewinn und darüber hinaus eine sukzessive Konnotation der Metapher des Floßes und ihrer literarischen Umsetzung¹¹⁶.

Das Floß ist fortan eine Daseinsmetapher, die über den ursächlichen Zusammenhang von Unterdrücker und Unterdrückten des *Inseltextes*, in dem lediglich von „sie“ und „Ich“ gesprochen wurde, hinausweist und zum „Erinnerungsbild“ einer „Exekution“ wird, in der es ein Opfer und einen Henker gibt. Daraus ergeben sich „in der Retrospektive des Emigranten konkrete Schuldgefühle“¹¹⁷, der sich mit der schwer wiegenden Beweislast konfrontiert sieht, über die Eigenschaften eines Täters, einer Nazifigur, zu verfügen

Ist das Abdriften des Floßes und die verlorene Stabilität des Ich darauf, sein Untergehen in der analysierten Passage in *Von Insel zu Insel* als traumhafter, hypnagoner Zustand vermittelt worden, der vorwiegend durch die Wiederholung der Verben „sinken“ und „gleiten“ evoziert wurde, so spricht die hier zitierte Szene sogar von der Möglichkeit des Kenterns und anschließenden Ertrinkens des Opfers. D.h., jede metaphorische Assoziation wird zugunsten zweier vollwertiger Bewegungsverben aufgegeben, die sich des Wortumfelds und des „Elementarvorgangs(s)“¹¹⁸ des Schiffbruches bemächtigen und von dessen Extremen zehren. Die im Schiffbruch vertretenen Möglichkeiten, dass ein Anderer Qual erleidet und diese vom eigenen, unbetroffenen Standort aus wahrgenommen wird (Blumenberg/Corbin), bezieht sich unmittelbar auf das Pogrom selbst und dem deklarierten Standortvorteil des Ich. Dieser schaut nicht nur zu, sondern beteiligt sich durch das Bewerfen und das Anfeuern aktiv und nutzt die Notlage des Anderen aus, um seinen strategischen Vorteil auszuspielen. Auf Kosten des Opfers lebt er zudem seine masochistischen Tendenzen aus.

¹¹⁴ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie. ‚Die Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 150

¹¹⁵ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 46: „Im Vergleich mit dem ersten Teil der autobiographischen Prosa fallen die ordnenden bekennenden Gestaltungsmittel besonders auf und machen also, wenigstens im werkgeschichtlichen Vergleich, einen guten Teil seiner charakteristischen Merkmale aus: Daten werden genannte, exakt bestimmbare Punkte der ablaufenden Zeit, Absätze werden gemacht, die einen Wechsel von Szenen zu Erklärungen oder auch von Szene zu Szene erlauben.“

¹¹⁶ Vgl. Peter Weiss: Der Fremde, a.a.O., S. 188: „Es ist noch so viel Leben in mir. Ausgestreckt auf meinem kleinen treibenden Blatt, die Haut zerfressen vom Sonnenbrand und vom Salz des Wassers, die Zunge geschwollen, halbblind die Augen, kommt die Stadt immer noch an mich heran und steht mit dem Stahlwerk ihrer Erscheinungen auf dem schwankenden Boden. Das Floß trägt sie.“

¹¹⁷ ebd. S. 171

¹¹⁸ Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, S. 20

Die Bezeichnung „bombardierte“ verweist auf den strategisch-militärischen Charakter und dimensioniert die Wurfgeschosse damit als Vernichtungsmittel, die es willentlich auf die körperliche Verheertheit des Opfers abgesehen, ja sogar dessen Liquidierung im Sinn haben.

Das Resümee – „Ich hatte das Zeug in mir, an einer Exekution teilzunehmen“ – unterstreicht diesen militärischen Charakter der Erkenntnis über die eigene Ambition, der durch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Zeug“ als Heeresgerät unterstrichen wird. Die Präposition „in“ mit dem so konnotierten Substantiv „Zeug“ unterstreicht die Bereitschaft, auf die andere Seite umzusteigen, wie sie sich im Augenblick des Eintreffens der „Verfolger“ als eine Veranlagung offenbart, als „psychische Struktur“¹¹⁹, die vorhanden ist und jederzeit wachgerufen werden kann. Deutlicher als in den beiden Vorentwürfen der Floßepisode strebt Weiss in *Fluchtpunkt* eine „Funktionalisierung des Authentischen“¹²⁰ an, das heißt, hier geht es zunehmend darum, einen Bewusstseinsinhalt zu prononcieren, der für die Literarisierung des maritimen Ereignisbildes *Das Floß der Medusa* unerlässlich sein wird. Denn hier wird bereits deutlich, wie über die Raum-Chiffre Floß und die dahinter stehende Ereignismetapher Schiffbruch ein Vorfall inspiziert wird, der sich offensiv über das globale Wesen und die Struktur von Pogromen und Exekutionen und ihre zeithistorische Dimension ein Bild machen möchte.

6.10 Erweiterung der Floßmetapher als universelle Raum-Chiffre des Schreckens. Das Handeln und in die Sprache der Täter

Das als strukturierter Ablauf präsentierte Ereignis erfährt durch die politischen Konnotationen „Pogrom“, „bombardierte“, „Aufseher“, „Verbündeten“ und „Exekution“ sowie über die genannte metaphorische Verstärkung einen universellen Anspruch, der modellhaft am Verhalten des Ich und seinen ungeschminkt dargelegten sadistisch-autoritären Neigungen¹²¹ entwickelt wird. Die erst unmittelbar nach dem Erzählvorgang gewonnene Einsicht misst der ‚kathartischen‘ Möglichkeit des Kommunikationsaktes als „Selbst-Verständlichkeit“¹²² eine hohe Bedeutung¹²³ bei und lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipien-

¹¹⁹ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. ‚Die Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 155

¹²⁰ Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 47

¹²¹ Vgl. Rolf D. Krause: Faschismus als Theorie und Erfahrung. ‚Die Ermittlung‘ und ihr Autor Peter Weiss, a.a.O., S. 169 f; Vgl. Andreas Huber: Mythos und Utopie: Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands*, Heidelberg, 1990: S. 27: „In der Universalität der kulturellen und künstlerischen Beziehungen hat sich der angehende Autor als ‚Weltbürger‘ gefunden. Die internationalistische Perspektive, die später dann im politischen Kontext aktualisiert wird, ist hier schon angelegt. Im Reich der Gedanken eröffnet sich die Möglichkeit, eine humane Gemeinsamkeit schreibend herzustellen, die den Bruch mit der Welt, jene frühe erfahrene Isolation zu überwinden verspricht ... vielmehr wird in den beiden autobiographischen Werken eine selbständige literarische konstruiert, der nun die zuvor unzugängliche Welt souverän verfügbar ist.“

¹²² Vgl. Rüdiger Görner: Das Tagebuch. Eine Einführung, München, 1986, S. 71

¹²³ Vgl. Jürgen Lehmann: Bekennen - Erzählen - Berichten. Studien zur Theorie und Geschichte der Autobiographie, Tübingen, 1988, S. 35: „Mit ... dem explizit ausformulierten Rezipientenbezug, mit der damit verbundenen nachdrücklichen Beobachtung der Aufrichtigkeits- und Ernsthaftigkeitsregeln sowie mit der aus dem Verhältnis Autor - Rezipient sich ergebenden Präsupponierung und Textstrukturierung identifizieren die Autobiographen ihren Text zwar nicht zwangsläufig mit einer bestimmten Handlung, erheben aber damit den

ten¹²⁴ gezielt auf die ausdrücklich als bedeutungsvoll charakterisierte ‚Binnenhandlung Floß‘, die noch vor ihrer Erzählung als „Pogrom“ eingestuft wird, ein Terminus, der durch das an den Anfang der Autobiographie gesetzte Datum „8. November 1940“ vorbelastet ist.

Mit ‚Erzählung‘ ist hier die Schilderung innerhalb des Rahmentextes gemeint (des vorliegenden autobiographischen Romans *Fluchtpunkt*). Der Ich-Erzähler hat die Geschichte bereits einem Gegenüber (Bernsdorf) erzählt. Die Erkenntnis, dass es sich bei der erzählten Geschichte um ein „Pogrom“ handelt, ist somit als Fazit der ersten Gesprächssituation extrahiert und der (fiktiven) zweiten ‚Gesprächssituation‘, dem Roman, vorangestellt. Das Erzähler-Ich vermittelt demnach eine aus dem Gespräch gewonnene Erkenntnis. So stellt sich das von Peter Weiss betriebene Konstruktionsprinzip dar, das anhand dieser Episode sichtbar wird.

Hier wird also mit der Rezeptionshaltung¹²⁵ gewissermaßen gespielt: Der Ich-Erzähler hat das Ergebnis der Binnenerzählung bereits vor Augen und reicht dem Leser das Gespräch mit Bernsdorf (seine erzählte Geschichte) und dessen Reaktion nach¹²⁶. Ob die Fassung des ersten Gesprächs mit der des zweiten identisch ist, bleibt unklar. Wichtig allein ist das Resultat, das noch während des Erzählens in der Schwebe ist - „Während des Erzählens war ich nicht sicher „ - am Ende angelangt, jedoch die Enthüllung bringt. Gemeint ist die eigene Affinität zur Täterseite, die drastisch durch die Bezeichnung des ‚Henkers‘ zugespitzt wird, dessen berufsmäßige Nähe zum Mord und Totschlag auf die eigene Rolle übertragen wird. Die Professionalität des Vorgangs wird durch den Begriff „Exekution“ verstärkt.

Das Auftreten diverser Gesprächspartner, lokaler und zeitlich verifizierbarer Distinktionen (Städtenamen, Daten) verschafft den ‚Erzählinhalten‘ und dem äußeren Geschehensablauf nicht nur Lebendigkeit und personalisierte Gegenpositionen, sondern vermittelt erst die identitätsstiftende Intention des Textes.

Auf die Dominanz einer ausschließlich sich selbst in Blick nehmenden Erzählperspektive verzichtend, die „keine Entwicklung des Sprechers, sondern nur ein Bild von seinem Zu-

Anspruch, mit Hilfe dieses Textes Situationen zu verändern, sie zu beenden oder zu stabilisieren, kurz, sich durch die sprachliche Formulierung ihrer Vergangenheit in ein bestimmtes Verhältnis zur Umwelt zu setzen.“

¹²⁴ Vgl. Reinhard Baumgart: Das Leben - kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur, a.a.O., S. 9: „Peter Weiss’ autobiographischer Bericht *Fluchtpunkt* ... überzeugt schon durch die Entschiedenheit seiner Sprach- und Bildzugriffe, von der Notwendigkeit des Schreibens, in dem ein Publikum, die Zuhörerschaft schon mitgedacht wird.“

¹²⁵ Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, a.a.O., S. 109: „Die Differenzierung zwischen dem Erzählerbewusstsein von 1947 ... und dem von 1960 ist auch deshalb entscheidend, weil sich der Erzähler zum Erzählzeitpunkt für seine neugewonnenen Absichten einer Schreibpraxis bedient, zu der er 1947 noch nicht fähig war. Zwar sind die Ereignisse von 1947 die Voraussetzung dieser souveränen Praxis, aber offensichtlich ist zu diesem Zeitpunkt ihre konkrete Ästhetik noch nicht entwickelt ...“

¹²⁶ Vgl. Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 170: „Die Sprache in ihren sozialen und kommunikativen Aspekten gewährleistet die Kontinuität des Daseins gegen den Sog der drohenden Selbstvernichtung und die Vermittlung von Ich und Welt im Dialog. Am Beispiel der das Werk durchziehenden Gesprächsmetapher kann dies verdeutlicht werden.“

stand aufzeigt“¹²⁷, wie sie noch in *Von Insel zu Insel* und *Abschied von den Eltern* vorherrscht, wird in Weiss’ fortgeschrittener Autobiographie *Fluchtpunkt* ein ordnender und bekennender Gestaltungsmodus des Textes sichtbar¹²⁸. Hier geht es um die Zuordnung und Systematik des Erzählten als Teil einer Lebensgeschichte und einer historisch-authentischen Vergangenheit, die in dem ausschließlich auf die frühe Kindheit fixierten ersten Teil der Autobiographie noch fehlt.

In diesem Teil arbeitet Weiss noch mit den Stilmitteln der Anspielung und Chiffre. Die artistische Unmittelbarkeit in diesem Fall die Floßszene – ist literarisch so hergestellt, dass sie als ein umgeformtes Material kenntlich gemacht ist. Gerade dadurch, dass die Möglichkeit des Ertrinkens und der Rettung besteht, ist die Frage nach dem authentischen Gehalt unterminiert und so wird dem Leser die Fiktionalität des hier Berichteten ins Bewusstsein gerückt.¹²⁹

Die auf Kohärenz angelegte Szene schafft durch das „vermeintliche Erinnerungsbild“ - Ertrinken oder Rettung - Verwirrung, die den Realitätsstatus, die Glaubwürdigkeit im Sinne eines authentischen Vorfalls, anzweifelt und den Leser stattdessen auf den transportierten Bewusstseinsgehalt verweist: Die vom Ich proklamierte Bereitschaft, schlagartig das Lager zu wechseln und sich als Herrenmensch zu gerieren. Angesichts der Bilder der befreiten Lager, die *Fluchtpunkt* thematisiert, ist dieser Befund eine deprimierende Niederlage¹³⁰.

Verstärkt wird diese durch die ausdrücklichen Hinweise, dass es sich bei der Drangsalierung eines anderen um einen Juden und um einen Freund des Protagonisten handelt. Ein anderer Aspekt kommt aus dieser Brechung des Authentischen durch Fiktion noch hinzu: Die Austauschbarkeit der beiden Möglichkeiten, dem Pogrom entweder entkommen oder ihm zum Opfer gefallen zu sein, führt die Sinnlosigkeit des Unternehmens vor Augen, die durch die verzerrenden Begriffe „Wahrheit“, „Vorstellung“ und „vermeintliches Erinne-

¹²⁷ ebd., S. 171

¹²⁸ ebd., S. 159: „Vergleicht man die beiden autobiographischen Schriften mit dem frühen Werk *Von Insel zu Insel* (1947), das ebenfalls eine deutliche autobiographischen Impetus besitzt, so läßt sich daran ablesen, wie Weiss vom „Prosagedicht“ zur autobiographischen Fiktion gelangt.“

¹²⁹ Vgl. Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, a.a.O., S. 32/33: „Das Leserbewusstsein wird in einen Schwebezustand versetzt, in dem es des Erzählten nie sicher sein kann, also stets zwischen dem Erlebten fiktionaler Wahrheit und dem ihrer Untergrabung hin- und herschwankt. Denn das Erlebnis der Fiktionalität und damit der Beglaubigung des Erzählten wird ja immer nur von Mal zu Mal irritiert ... der Rezipient (wird) immer nur vorübergehend durch die Bemerkungen des Narrators aus der fiktionalen Welt hinausgedrängt und auf den Boden der Wirklichkeit versetzt, von wo aus er erkennt, daß das Gesagte bloß der Kunstsphäre und nicht dem Realitätsbezirk zugehört.“ Vgl. das Kap. „Aufgabe und Wirkung autobiographischen Erzählens“ in: Stephan Meyer: *Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss’ „Die Ästhetik des Widerstands“*, Tübingen, 1989, S. 114: „Der Leser wird also in dieser Erzählform in verstärktem Maße eine konstante Urteilsbildung bzw. die stete Bestimmung des eigenen Standpunktes gegenüber dem Geschilderten abverlangt ... Insofern er darin selbst beständig aktiv in das Geschehen einbezogen ist, wird die ästhetische Distanz als Grundbestand des Autor-Leser Verhältnisses zugunsten eines fortwährenden Entscheidungszwanges hinsichtlich der Akzeptabilität des Dargestellten aufgehoben.“

¹³⁰ Vgl. Werner Weber: *Zum Fremdling ernannt*. In: Volker Canaris (Hrsg.) *Über Peter Weiss*, a.a.O., S. 52: „Aber einmal kann er der schärfsten Frage nicht mehr ausweichen. Er sieht die Leichenberge, die gehäuften Opfer der Barbarei und fragt: „Zu wem gehörte ich jetzt, als Lebender, als Überlebender ...“ Der Überlebende – nirgends untergebracht, nicht in der Sippe, nicht im Volk, nicht im Staat -, wo wird er neue Wohnung finde? Er findet sie in der Sprache.“

rungsbild“ bekräftigt wird. Weiss strebt hier allein ein autonomes poetisches Bild an. Der Ich-Erzähler lässt die Antwort offen, ob in der bisherigen Vorstellung die Wahrheit oder in der vermeintlichen Erinnerung zu finden sei. Entscheidend ist der Erkenntnisgewinn dieser Erzählung: Die Enthüllung der eigenen Veranlagung zum Täter.

Das Ergebnis ist so gravierend, dass es ohne die Beantwortung der Frage auskommt, die ihn gegebenenfalls entlasten könnte, ob das Opfer überlebt habe oder nicht. Damit ist die Sinnlosigkeit des Pogroms auf die Spitze getrieben, und allein das Motiv einer Exekution, eines Pogroms als aktuelle Möglichkeit über einen anderen Macht auszuüben und sein eigenes Gewaltpotential ausleben zu können, steht hier zur Disposition¹³¹. Allein durch den Erzählakt und den damit verbundenen Vorgang des Gliederns, Offenlegens und Bewusst-Werdens gelangt der Ich-Erzähler zu der Erkenntnis, das eigene Verhalten nicht nur zu missbilligen, sondern als ein eindeutiges Täterprofil auszuweisen.

Das Delikt und der Delinquent sind hier nicht nur in eine ruchbare Handlung verwickelt, wie sie mit dem beschriebenen Instigieren aus *Von Insel zu Insel* vergleichbar wäre, sondern die Schuldfrage, die sich aus der Opfer-Täter-Konstellation ergibt, steht hier im Zentrum des Interesses. Das Ich leiht sich die Sprache der Täter. Diese beabsichtigten mit ihrem technisch-militärischen Jargon, die Barbarei und die völlig sinnlose Vernichtung justificierbar zu machen und hinter einen abstrakten, bürokratischen Vorgang zu verstecken. Der Ich-Erzähler will die Teilnahme und die Verantwortung für sein eigenes Vergehen charakterisieren, verbietet sich jegliche Bagatellisierung des Vorfalls als Jugendsünde¹³² und zeigt damit das Unrecht auf.

Dem Protagonisten geht es nicht um die Schilderung einer unbedachten und daher verzeihlichen Handlung als Jugendlicher, so wie sie von Bernsdorf aufgefasst wird. Hier wird einem Erkenntnisprozess Raum verschafft, der sich über das grundsätzliche Wesen des Pogroms, der Exekution ein Bild machen will, wie man der Faszination der Macht erliegen kann und Gewalt über andere ausüben kann. Indem der Ich-Erzähler der Floßszene diesen Stellenwert beimisst, wird damit auf die Ursächlichkeit und die Wurzeln der historischen Pogrome, Ausschreitungen und Exekutionen verwiesen.

Die Art und Weise, wie sie erzählt wird, erlaubt weder, das darin beschriebene Verhalten als Versehen zu billigen noch auf ein mangelndes Schuldbewusstsein eines Jugendlichen zurückzuführen. Damit wird den historisch vollzogenen Pogromen und Exekutionen als entschuld bare oder erklär bare Phänomene der argumentative Boden entzogen. So wie das Gespräch mit Bernsdorf als Gegenüber erst im nachhinein die Gefahr vermittelt, der das Ich *qua* Exil entkommen ist, so bietet die literarisierte Gesprächsform die Möglichkeit, anhand der paradigmatisch vorgeführten Episode eine Selbsterkenntnis voranzutreiben, die

¹³¹ Vgl. das Kap. „Das Unbehagen am Ich. Am Grund der Freudschen Kulturtheorie.“ In: Karl Heinz Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss, a.a.O., S. 139-144

¹³² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 251: „... mein Jugendfreund – Friederle, der meine Mütze auf den Baum warf – oder in den elektrisch geladenen Draht – befiehlt mir, sie zu holen“

ein Teil der eigenen, zu erzählenden Geschichte ist¹³³. Dieser Vorgang dient dem Protagonisten der Identitätssicherung und dem Autor der Entwicklung literarischer Möglichkeiten. In *Fluchtpunkt* nutzt Weiss noch die eigene Vergangenheit als Ausgangsmaterial, um am metaphorischen Modell „Floß“ Polaritäten und Prozesse sichtbar zu machen. Der nächste Schritt heißt: Nicht am Ich, sondern anhand der Künstlerbiographie Géricault und am historischen Material¹³⁴ den Menschen als Kämpfenden darzustellen. Das Floß als Parabel des Schreckens mit den beiden Optionen der Untergegangenen und der Geretteten kündigt sich an¹³⁵.

Bei Peter Weiss hat sich mit dem Ermittlungs-Prozess in eigener Sache, wie ihn die Floßparabel in *Fluchtpunkt* exemplarisch vorführt, das Thema der Erinnerung weiter verdichtet. Die unauslöschlichen Bilder aus der Lagerwelt und die Orte des nationalsozialistischen Massenmordes sind nicht nur Initialzündungen, seiner eigenen Verstrickung nachzugehen, sondern eine Herausforderung sie mit seinem ästhetischen Vermögen zu bannen¹³⁶ und sie indirekt aufzusuchen:

„Es war alles zerstäubt, und nie mehr konnte daran gedacht werden, nach neuen Gleichnissen, nach Haltpunkten zu suchen, vor diesen endgültigen Bildern. Dies war kein Totenreich. Dies waren Menschen, in denen das Herz noch schlug. Dies war eine Welt, in der Menschen lebten. Dies war eine Welt, die von Menschen errichtet worden war.“ (*Fluchtpunkt*, S. 126)

Auch wenn zum Zeitpunkt der Niederschrift und unter der unmittelbaren Wirksamkeit der Bilderwelt aus dem befreiten Auschwitz für Peter Weiss noch kein Gleichnis oder kein künstlerischer Haltpunkt in Sicht zu sein scheint, mit Géricaults *Floß der Medusa* findet der Autor beides:

„Die nackten, auf dem Floß zusammengekauerten Gestalten befanden sich in einer Welt, die von Fieber und Wahn deformiert war, die noch Lebenden wuchsen mit den Toten zusammen ... Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittne Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag zuvor umarmt hatte.“ (ÄdW, II, S. 16)

¹³³ Vgl. Roger Elis: Peter Weiss in exile. A critical study of his works, a.a.O., S. 1-23; Vgl. Juliane Kuhn: „Wir setzen unser Exil fort“. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 120-125; Vgl. Renate Langer: Wir sehn nur ihr Verstummen. Zur Sprachproblematik bei Peter Weiss, a.a.O., S. 39-58

¹³⁴ Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 50: „Historische Stoffe werden nunmehr zum zentralen Gegenstand von Weiss literarischer Tätigkeit. Die eigene Geschichte ist narrativ gebannt; nun sollte es ihm darum gehen, diese persönliche Angelegenheit zu objektivieren; sie aus dem Kontext der autobiographischen Rekonstruktion loszulösen und in gesellschaftliche Zusammenhänge zu überführen, ohne aber die praktischen Einsichten preiszugeben, die ihn bis zu diesem Punkt geführt hatten...“

¹³⁵ Vgl. Martin Rector: Sechs Thesen zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss. In: PWJb6, a.a.O., S. 110: „In der Tat zieht ihn sein Leben lang, hin- und hergerissen zwischen Abwehr und Anziehung, bald die Opfer-, bald die Täterrolle annehmend oder imaginierend, nichts so nachhaltig in den Bann wie die körperliche Qual, die Folter, der gewaltsame Tod. Die Chiffren solcher Traumatisierungen durchziehen als immer wieder neu bearbeitetes Erfahrungsmaterial sein ganzes Werk. Als kindliche, biografische Schlüsselerlebnisse sind es die sado-masochistischen Fixierungen auf die Mutter, die mit dem Tode ringende Schwester Margit oder der Mitschüler Friederle; in seiner moralisch-politischen Gewissensbildung sind es historische Orte wie Auschwitz oder Plötzensee. Aber immer wieder sind es auch künstlerische Darstellungen der körperlichen Gewalt und der Todesqualen, die seine Phantasie entzünden und nach Verarbeitung in eigener ästhetischer Produktivität drängen, wie etwa die *Laokoon*-Plastik, der *Pergamon*-Fries, Géricaults *Floß der Medusa* oder Picassos *Guernica*.“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1961-1970, a.a.O., S. 256; Nur noch 2 menschliche Typen: Verfolger u Verfolgte“

¹³⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement, a.a.O., S. 184

In der artistischen Unmittelbarkeit, die Peter Weiss hier in Anschlag bringt, fusionieren die eigenen Floßparabeln aus der frühen autobiographischen Prosa und die Bilder der zusammengekauerten Gestalten aus der Lagerwelt. Die für Géricault konstatierte Fühlung und das Ausmaß seiner Empathiefähigkeit ist eine Selbst-Spiegelung des Autors¹³⁷. Wie Géricault sich um Darstellung bemüht und an seine Grenzen gerät, so stößt auch Weiss' Ringen um die Darstellbarkeit des Schreckens an seine Grenzen:

„... die Schiffbrüchigen der Medusa ... sie hatten die Wirklichkeit direkt vor sich, und was ihnen widerfuhr, war weit entfernt von den Zeugnissen, die von (dem Maler) darüber ange stellt wurde. So sehr diese sich auch um stoffliche Genauigkeit bemühte(), der tatsächliche Vorgang war doch nicht zu umfassen und mitzuteilen. Nie ließen sich von andern erlittne Schmerzen nachempfinden, nur eigne Erfahrungen konnten wiedergegeben werden. Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählte Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand. Diese Übereinstimmung stellte sich her, wenn der höchste Grad emotionaler Intensität erreicht war.“ (ÄdW, I, S. 347)

Die am künstlerischen Modell des Géricault-Floßes aufgezeigte Grenze des Ästhetischen, überhaupt menschlichen Leid darstellen zu können und stattdessen *a priori* auf die Selbstreferenzialität des Kunstwerkes zu pochen und den darin aufbewahrten ästhetischen *Nukleus* zu wahren¹³⁸, stellt für Peter Weiss eine Maxime dar, die nicht erst seit den Ereignisbildern in der *Ästhetik des Widerstands* respektive dem *Floß der Medusa* gilt. Angesichts der Konfrontation mit dem unfassbaren Grauen in Auschwitz hatte sie der Autor der *Ermittlung* für sich bereits kompromisslos festgeschrieben als sie in der Fiktionalisierung der Künstlerfigur des Géricault noch einmal virulent werden. Mit der Betrachtung des verbleibenden Gerätschaften und Architekturen des Vernichtungslagers werden diese Grenzen formuliert:

„Ein Lebender ist gekommen, und vor diesem Lebenden verschließt sich, was hier geschah. Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt. Nur wenn er selbst von seinem Tisch gestoßen und gefesselt wird, wenn er getreten und gepeitscht wird, weiß er, was dies ist. Nur wenn es neben ihm geschieht, daß man sie zusammentreibt, in Führen läßt, weiß er wie dies ist.“ (*Meine Ortschaft*, S. 124)

¹³⁷ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens: Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Wiesbaden, 1994, S. 272: „Obwohl er (Géricault, Anm. MW) sich in seiner Arbeit direkt als Havariierter halluziniert, der auf dem Treibholzeine bewusste Frau umarmt und ein nacktes Kind schützend festhält, vermag seine Empathie dennoch nur extremen Subjektivismus zur Grundlage der Leiddarstellung zu erheben, und letztlich bleiben die Qualen der Opfer immer nur eine Projektion des Unbeteiligten. Das Inkommensurable, aus dem das Erhabene sein Wissen um die Differenz bezieht, kann ohne weiteres zu einer einmaligen künstlerischen Gestaltung führen ... Offensichtlich verfolgt Peter Weiss die Idee, dass gerade Géricault, an dem Weiss seinen eigenen künstlerischen Produktionsgang theoretisch nachvollzieht, nur aufgrund größtmöglicher subjektiver Anteilnahme und Opferbereitschaft so perfekt die Illusion realistischer Objektivität in seiner Darstellung erzielen kann ...“; Vgl zur emphatischen Identifikation, zur Entgrenzung und zu den aufgeworfenen Fragen einer Begrenzung des Ästhetischen: Karl Heinz Bohrer: Die Grenzen des Ästhetischen, a.a.O., S. 171-189

¹³⁸ ebd., S. 176

7

„Obne etwas zu bewundern, kann man nicht leben ...“; André Breton

7 Die Briefe als *Missing link* zum *Floß der Medusa*. Schiffbruch und Untergang als Teil der *navigatio vitae*

7.1 Zugang

In einem aus dem elterlichen Domizil¹ in Schweden geschriebenen Brief (vom 28. April 1941) an seine beiden Jugendfreunde und Wegbegleiter Hermann Levin Goldschmidt und dem später berühmter gewordenen Robert Jungk², dem eine Federzeichnung einer Kahnfahrt - das Titelblatt der Ausstellung seiner Bilder in den Stockholmer *Mässballen* im März 1941 - beigelegt ist, heißt es:

„Ich habe fast ein halbes Jahr in Stockholm verbracht und in diesen unruhigen Monaten, in denen ich gar nichts gemalt habe, sind doch Wurzeln zu viel Neuem entstanden. Es war innerlich wie äußerlich eine unruhige Zeit und heute fühle ich mich wie ein Seefahrer, der nach stürmischer Ozeanüberquerung für eine Weile im sicheren Hafen ausruht, seine Waren auslädt, abrechnet und die Schäden am Schiff flickt. Ich habe ein kostbares Gut mit an Land gebracht, eine Leinwand, zwei Meter mal ein meter (!) vierzig und den Gedanken zu ihrer Bemalung ...“³

Dieser beachtenswerte Ausschnitt aus einem zweifellos literarischen Brief, in dem sich Peter Weiss gegenüber seinen Freunden noch ganz als Maler zu verstehen gibt, gewährt einen Einblick, wie das hier in einem scheinbar privaten Zusammenhang gebrauchte Motiv in der späteren Prosa auftauchen wird. Sowohl die Federzeichnung als auch das verwendete

¹ Zur Niederlage des Exils gesellt sich die als Scheitern empfundene Rückkehr ins elterliche Heim, das seinem künstlerischen Schaffen keinerlei Verständnis entgegenbringt und für die Entwicklung des jungen Weiss hemmend wirkt. In seinem autobiographischen Roman *Fluchtpunkt* ist dieses Dilemma als Parabel vom „verlorenen Sohn“ fiktionalisiert: Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 47: „Der Sohn ist in die Zwingburg des Heims zurückgekehrt. Er kniet im Dreck bei den Schweinen, die grunzend im Futter wühlen. Er hebt die Hände und leistet Abbitte für die Vermessenheit seines Fluchtversuchs. Mit seiner Rückkehr bekennt er, daß er unrecht tat und daß die Seßhaften recht hatten, als sie ihn warnten. Demütig wartet er, daß der gute Vater aus dem Haus tritt und ihn zurückleitet an den Tisch, den die gute Mutter gedeckt hat.“

² Vgl. hierzu: Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 30

³ Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk. 1938-1980. Hrsg. v. Beat Mazenauer, Leipzig, 1992, S. 55

Sprachbild bezeugen einen selbstverständlichen Umgang mit der nautischen Emblematis, um eine visuelle und eine sprachliche Botschaft zu transportieren.

Es gilt zunächst das Dokument einem Kontext zuzuordnen. Mit dem Brief will der Absender den Freunden einen Einblick in seine momentane Situation verschaffen, also ihnen vermitteln, wo genau er sich derzeit aufhält und mit was er beschäftigt ist. Die Briefe sind die einzige Verständigungsform zwischen den Exilierten. Die Unterbrechung des Briefwechsels, geht sie von Jungk und Goldschmidt aus, beunruhigt den jungen Weiss stets. Mehr für ihn als für die beiden Schweizer Freunde, bedeutet die Korrespondenz eine wichtige Orientierungshilfe und Verbindung zum europäischen Festland. Als Zeugnisse helfen sie, Weiss' gravierende Exillage, seine Schwierigkeiten, in Schweden überhaupt Fuß zu fassen, in ihrem Ausmaß verstehen zu können. Für die Interpretation der frühen Prosa und gerade auch für die *Ästhetik des Widerstands* verkörpern sie ein Instrument, das aufzeigt, wie früh bereits ästhetische Grundmuster und Sprach-Bilder angelegt sind⁴. Die „Absolute Prosa“, wie Briegleb⁵ die evozierte Unmittelbarkeit von Weiss' Texten auf einen Begriff gebracht hat, ist untrennbar mit dieser einschneidenden Phase der *Vita* verbunden.

Die Zeichnung seiner Protagonisten, die absoluten Einleitungen seiner Erzählungen, die eine für den Text verbindliche Grundaussage treffen und die Tatsache, die bildnerische Kunst im letzten Werk so reden zu machen⁶, Formeln zu finden, wie der „Augenblick der Endgültigkeit“ (ÄdW, II, S. 17) oder „Sein Leben war eine einzige Anstrengung“ (ÄdW, I, S. 350), resultieren aus der Vergegenwärtigung der eigenen problematischen Künstlerbiographie⁷, vor allem ihres schwierigen Beginns⁸.

Weiss' eigentlicher Aufenthaltsort - Alingsas⁹, der Wohnort der Eltern inmitten der schwedischen Provinz - wird nicht weiter thematisiert, außer dass er auf dem Briefkopf als Bezugsort auftaucht und der Schreiber darauf hinweist, auf den „Alingsaser Frühling“ (*Briefe*, S. 55) zu warten. Im Blickpunkt steht vielmehr der halbjährige Aufenthalt in der schwedischen Hauptstadt, der trotz einer ausbleibenden Kreativität hinsichtlich des Malens - es wird nicht ausdrücklich von einer Schaffenskrise gesprochen - seiner Bewusstseinsweiterung förderlich war und hier einem vorsichtigen Optimismus Platz gemacht hat, den es nunmehr gilt produktiv umzusetzen.

⁴ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen, a.a.O., S. 24

⁵ Vgl. Klaus Briegleb: Negative Symbiose. In: (ders.) / Siegrid Weigel (Hrsg.): Gegenwartsliteratur seit 1968, Bd. 12 Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. v. Rolf Grimmer, München, 1992, S. 140 f

⁶ ebd., S. 142: „Sie (die ÄdW; Anm. MW) hält die Epoche *in Bildern* fest und schreibt *vor den Bildern* und in sie hinein. Also *auch dann*, wenn die Hand auf dem Papier erlahmt (III, 267), bezeugt sie noch ihre Kenntlichkeit als oppositioneller Kunstort. Vor den Bildern sein: Es ist diese Topographie der künstlerischen Zeugenschaft seit 1933, der das Absolutwerden der Prosa gemäß ist.“

⁷ Vgl. Rainer Koch: Das absolute Beharren auf Gesinnungs-Kompromissen und die heimliche Hoffnung des Peter Weiss, a.a.O., S. 98

⁸ Helmut Müssener: „Ich lebte eben da.“ Peter Weiss im schwedischen Exil, a.a.O., S. 48

⁹ Vgl. ÄdW, III, S. 32: „... in das weltabgeschiedene Nest Alingsas.“

Die Ambivalenz zwischen „Alingsås“ und „Stockholm“, die sowohl geographisch als auch psychologisch¹⁰ zu verstehen ist, und der fast paradoxe Kontrast zwischen „gar nichts gemalt“ und „viel Neuem“ wird in einem zunächst konventionell-allegorischen Bild einer „stürmische(n) Ozeanüberquerung“ vermittelt.

Das Sprachbild und die hier als Illustration verwendete allegorische Federzeichnung der Kahnfahrt als „Idee des Dahinschwindens des Lebens ... (und) seiner Bootsbesatzung (als) die menschliche Ureinheit“¹¹ sind der Topographie wegen, aber auch aufgrund des Sinnzusammenhangs (also der faktischen Lebensumstände, die durch den Brief repräsentiert sind), auf das künstennahe Stockholm zu beziehen und die dort anzutreffende Gegebenheit des Hafens, die für Peter Weiss eine der einschlägigen Konstanten seines Lebens verkörpert¹².

7.2 Nautische Embleme: Exillage und Selbstvergewisserung. Peilend zwischen Bremen und Stockholm

Bei der Charakterisierung des eigenen Lebensweges auf die Metapher der *navigatio vitae* zu stoßen, bedeutet für Weiss insofern eine nahe liegende Selbstverständlichkeit. Ausgangsort und Zielort seines Lebens werden durch zwei Häfen markiert und sind als Fixpunkte mit der Hansestadt Bremen¹³ und der Schärenstadt Stockholm¹⁴ nachhaltig plausibilisiert: „... die Städte begannen, ineinander zu zerfließen ... Bremen ... mit Stockholm“ (ÄdW, II, S. 76). Ein dichterisches Verfahren, das Peter Weiss in der bekannten Pflugstraßenvision¹⁵ realisiert, in der die Kindheitserinnerungen des Ich-Erzählers an Bremen mobilisiert werden¹⁶. Der Hafen bietet sich somit als topographisches Bild aus der unmittelbaren Lebenswirklichkeit und *realiter* Urbanität zeitlebens an¹⁷. Nur die Spezifika des Bremer Übersee- und Freihafens und der ins Meer abfallenden, zerklüfteten Geomorphologie der schwedischen Metropole¹⁸ unterscheiden sich. Wie die Analyse des Inseltextes gezeigt hat,

¹⁰ Vgl. hierzu den anschließenden Brief vom 6. August 1941, in dem er deutlicher diesen Konflikt, zu Tage gefördert durch die Psychoanalyse, anspricht: „In einem Monat, vielleicht etwas später, werde ich die quälende Bindung an die Familie, die die Verursacherin meiner Neurose war, ganz gelöst haben.“; Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, a.a.O., S. 160

¹¹ Vgl. Paul Köster: Wächters „Lebensschiff“ und Richters „Überfahrt am Schreckenstein“, a.a.O., S. 244

¹² Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 9: „... wir zogen oft von Stadt zu Stadt um. Ich war zuhause in Hafengegenden...“

¹³ Vgl. Michael Tötenberg: Späte Rückkehr nach Bremen. Peter Weiss und die Stadt seiner Kindheit, In: die horen 27, Heft 125, 1992, S. 113-122

¹⁴ Vgl. die Abb. in Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 476/477

¹⁵ Vgl. ÄdW, I, S. 95 f; Nicht nur wird damit ein für den Roman wichtiges Gespräch zwischen Vater und Sohn festgehalten, sondern die Gedächtnisleistung des Ich auf den Prüfstein gestellt, der hier seine Erinnerungsfähigkeit und Detailgenauigkeit beweist, also für die zu schreibende Chronik die idealen Voraussetzungen bietet.

¹⁶ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 737: „... auch tauchten Gebäude auf, die Anklänge hatten an das Bremen meiner Kindheit ... und dessen ich nur in diesen nächtlichen Stunden noch habhaft werde.“

¹⁷ Vgl. ÄdW, III, S. 136: „...und hörte die Signale der Schiffe vom Hafen her, in deren dumpfen Ton sich unsere Gedanken so oft verloren hatten.“

¹⁸ Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 20: „...überquerten den Platz im Zentrum der Stadt und gingen zur Bucht des Stromes, wo die weißen Dampfschiffe, die im Sommer zu den Schären fuhren, im Regendunst vertäut waren. Wir gingen den Kai an den Königlichen Gärten und an der Oper entlang und sahen am an-

ist die frühe Prosa mit der der Hafenstadt¹⁹ und der maritimen Umgebung fest verankert ohne dabei auf eine präzise geographische Verortung, also skandinavische Eigennamen, zurückgreifen zu müssen. Die Ausdrucksqualität eines nautischen Zeichens bleibt in Weiss' *Oeuvre* konserviert. Das plötzlich am Wegesrand entdeckte kleine Boot²⁰ mit den flatternden Wimpeln in der Manier eines Henri Rousseau²¹ wird zum *Dejá vu*, zur wieder erkannten Chiffre der Verzeitlichung und Rastlosigkeit²² und erinnert den Betrachter unfreiwillig an die über seinem Leben stehende ‚Bestimmung‘, immer wieder neu aufzubrechen:

„ ... und hinter dem Gebüsch ist ein kleines Boot zu erkennen, mit bunten Wimpeln am Mast, das Boot wirkt wie zur Ausfahrt gerüstet. Dir schien, du habest in Umnachtung gearbeitet, doch das Dasein ist in den Bildern festgehalten.“ (*Fluchtpunkt*, S. 24)

Das Boot ist dem Ich ein ontologisches Zeichen: Der im Wind wehende Wimpel aus den Kindertagen an der Weser und die vorbeifahrenden Partikulierschiffe²³ reichen dem Ich an der Seine, „ ... da genaueste Orientierung in der äußeren Realität benötigt wurde“ (ÄdW, II, S. 29) zum verfügbaren Symbol, nachdem er sich, demissioniert, ohne Existenzberechtigung in Paris aufhält: „ ... ich stürzte mich auf die steinerne Brüstung, Schleppkähne, mit den Wimpeln bunter Wäschestücke, zogen unter mir hin...“ (ebd.). Solange diese Bilder Assoziationen hervorrufen, ist das Dasein gesichert²⁴, der Umnachtung und dem Verstummen Einhalt geboten.

Die metaphorische Verwendung nautischer Embleme, der Blick auf *Abschied von den Eltern*, der Text, der diese Zeichen an die Kindheit geknüpft hat, bestätigt es - ist stets Rekurs auf diese früh angelegte, infantile Verwurzelung, pittoresker, wie enigmatischer Hafenszenen²⁵, ihrer Geräuschkulisse, ihrer Bedeutung für Gestrandete: „Hafenkneipen vernahmen die Genialität unserer Gedanken.“ (*Abschied*, S. 112) , sowie ihrer charakteristischen Betrieb-

dem Ufer die mächtigen, abgestufte Schloßfassade, mit ihren schrägen Auffahrtswegen, wie eine Kulisse liegen.“

¹⁹ Vgl. Peter Weiss: *Der Fremde*, a.a.O., S. 174: „Zwischen den Promenierenden gehe ich, gerate in Gruppen von vornehm gekleideten Reisenden, die die Aussicht genießen und einander mit weitausholenden Bewegungen das Meer zeigen, die sich auf ihre Stöcke stützen und mit Fernrohren langsam den Strand und die Häuserfronten abtasten. Führer weisen auf die Brandung, die Bäume die Türme der Stadt.“

²⁰ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1960-1971*, a.a.O., S. 44, S. 73 bzw. S. 124

²¹ Vgl. Raimund Hoffmann: *Peter Weiss. Malerei, Zeichnungen, Collagen*, a.a.O., S. 28

²² Vgl. Rainer Gruenter: *Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik*, a.a.O., S. 87: „Freilich suchen diese Reisenden kein neues Land, keinen sicheren Port, keine verheißungsvolle Stadt oder Stätte, die zum Bleiben einladen oder überreden könnte. Im Gegenteil. Die wahren Reisenden sind die, die nicht reisen, um anzukommen, sondern um zu reisen; die ohne zu wissen warum, immer sagen: Brechen wir auf!“

²³ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 20: „Ich stand mit Auguste am Ufer des Flusses, ein Schleppzug fuhr vorüber, flatternde Wäsche auf einem der Kähne... „

²⁴ Vgl. Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, a.a.O., S. 171: „Die Entdeckung des Vorhandenseins ist ein Ereignis. Die frühesten Bilder, die wir in uns tragen ... umreißen den Standort dieser Augenblicke.“

²⁵ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 242/243: „ ... ist der Hafen ... eine abrupte Konfrontation mit der pittoresken Szenerie des anderen Landes, gleichzeitig aber auch eine Bühne, auf der sich sein Eintritt in das fremde Bild vollzieht...eine im Grunde banale Erfahrung, die jedoch den Stellenwert eines Initiationsritus hat.“

samkeit²⁶ und Internationalität²⁷. Mit dem Begriff „Topologisches Gedächtnis“²⁸ hat Peter Weiss diesen Prozess des plötzlichen, scheinbar willkürlichen²⁹ Wiedererkennens einstiger Wahrnehmungseindrücke, ihrer „Unzähligen kleinen Merkmale“³⁰ bezeichnet.

Von der metaphorischen Qualität des Hafens³¹ als Umschlagsplatz der Güter im weitesten Sinne, die neben dem bloßen materialistischen Warencharakter, vor allem als Metapher und dichterisches Bild in Perspektive genommen wird, ist Weiss demnach überzeugt, als es der hier im frühen Brief auftauchende konventionelle Topos vermuten lässt. Bremen und Stockholm, als „Aufenthaltsorte ... Durchgangsstellen ... in der Topographie meines Lebens“³², verbergen sich als lokale Größen hinter dem bemüht wirkenden Begriff der „Ozeanüberquerung“, die durch das Exil als real vorhandene Ortschaften ihre nachdrückliche Distanz erfahren haben und die schmerzhaft ins Bewusstsein eingedrungen sind. Das gewählte Sprach-Bild indes versucht eher eine Normalität zu vermitteln und die Traumatisierung zu verbergen³³. In der Phantasie bleiben die beiden Hafenstädte jedoch durch das Transport-Medium des Wassers (Nord- und Ostsee) und der Schiffe, die dieses Medium täglich befahren, miteinander verbunden und somit die einstigen Bilder am Leben.

Diese Grundannahme der imaginativ räumlichen Überwindung und Überquerung, von der dieser Brief einen Eindruck vermitteln will, ist die Basis für die spätere literarische Konstruktion und halluzinativ-surrealistische Synthese der beiden Häfen Bremen und Stockholm³⁴ in der *Ästhetik des Widerstands* durch die Schiffspassage der Widerstandskämpferin Lotte Bischoffs im Ponton eines Frachters von Schweden ins nationalsozialistische

²⁶ Vgl. ebd., S. 19: „Vor mir steigen die Straßen auf, mit ihrem knirschenden, eisenbeschlagenen Rädern, mit ihrem Dunst von Teer und Malz und feuchtem Staub, mit ihren Packhäusern, an deren Fassaden die Ketten der Hebebäume rasselten.“

²⁷ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 44: „... ein andermal ist es ein offener Platz mit einer Menschenmenge oder ein Kai, an dem mich Schiffe ferner Meere erwarten.“

²⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 108

²⁹ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 496: „Die Bilder aus den frühesten Ablagerungen sind in ihrer Schärfe und gleichzeitigen Durchsichtigkeit den meisten späteren Erinnerungen überlegen, sie bestehen aus dem zum ersten mal Gesehenen, sie sind einmalig, abgesondert ... sie sind in der heutigen Wirklichkeit kaum mehr zu lokalisieren, und wenn dies in seltenen Augenblicken doch einmal geschieht, so rufen sie einen Schock des Wiedererkennens hervor.“

³⁰ ebd.

³¹ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 31: „Von der Anhöhe sieht man unten den Hafen. Schwarze Schornsteine, Masten mit schlafenden Wimpeln.“

³² Vgl. Peter Weiss: Meine Ortschaft, a.a.O., S. 114; Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 522: „Ich sehe jetzt, beim Weg durch die Trümmer (gemeint sind die Folgen der Stadtsanierung Stockholms; Anm. MW), wie sehr ich an ihre Straßen, Plätze und Häuser, ihre Anhöhen, Ufer, Silhouetten und Ausblicke gebunden war, und wie sehr, ohne daß ich früher daran gedacht hätte, dies alles zum Resonanzboden des eigenen Wesens gehörte.“

³³ Vgl. Peter Weiss; Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 728: „Ich versuchte, lange, dies zu leugnen, ich bin auch jetzt noch nicht gewiß, ob ich mir, mit dem Exil, ein Gebrechen zugezogen habe, das unheilbar ist, und alle meine Reaktionen prägen muß, oder ob denen, die einmal aus Deutschland vertrieben wurden, für immer etwas anhaftet, was sie gegenüber den anderen, die hier beheimatet sind, als ein Art Aussätzige kennzeichnet.“

³⁴ Vgl. Manfred Haiduk: Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1983, S. 67: „Bei der Beschreibung der schwedischen Schauplätze, insbesondere Stockholms, konnte Weiss stärker auf eigenes Erleben zurückgreifen, das nicht, wie im Fall Bremen, bis in die Kindheit zurückgeht.“

Deutschland. Die überaus spannend³⁵ und lebendig erzählte Episode, die mit Géricaults Floß und der daran entwickelten Raum-Chiffre eng verbunden ist, begründet sich aus der eigenen Erfahrung ihres Autor-Konstrukteurs, auf die er zurückgreift³⁶.

7.3 Wahrnehmungsgegenstände in musealer Umgebung. Rückgriff auf eigene Erfahrungen

Die Recherchen für die Schilderung der Seereise Lotte Bischoffs führen Weiss zurück in die typische Umgebung eines Überseemuseums, in dem die ganze Welt der Nautik, ein motivlicher Fundus, versammelt ist. Der Besuch im Stockholmer Seefahrtsmuseum anlässlich der Recherche für die *Ästhetik des Widerstands* ist für Peter Weiss gleichzeitig die Wiederaufnahme des infantilen *Faibles*, regelmäßig das Bremer Völkerkunde und- Überseemuseum³⁷ zu besuchen, das in *Abschied von den Eltern*³⁸ dem Wahrnehmungsinteresse des Kindes gilt und wesentliche Erkenntnisse vermittelt. Diese tauchen in der *Ästhetik des Widerstands* als Bremer Lokalkolorit³⁹ auf, vor allem aber als ein vom Knaben einstmals fokussiertes Detail, als die einfache Zuordnung von Größenverhältnissen, Farben, Materialien, Geräuschen oder Gerüchen, die im Stadtbild, in den ‚Surrogaten‘ des Museums oder der „umspannten Glaskuppel“⁴⁰ des Panoramas dingfest gemacht sind und die Weiss in seinem Schlussroman noch einmal Revue passieren lässt: „Diese Spiegelungen stammen aus der Stadt Bremen, so wie diese sich dem Drei- oder Vierjährigen zeigte, vor einem halben Jahrhundert.“⁴¹ Zu den Orten zurückzukehren heißt bei Weiss, die damaligen Wahrnehmungsgegenstände und Wahrnehmungsweisen zu rekonstruieren.

Beispielhaft heißt es: „... eingetätzt in mein Gedächtnis hatte sich vor allem die Familie des Zwergvolks.“ (ÄdW, I, S. 99) Nicht ein ethnologisches Interesse, also die Darstellung des Pygmäenstammes, steht hier im Vordergrund, sondern das Faszinosum von früher, das Erstaunen darüber, dass Menschen überhaupt so klein sein können, hat sich untilgbar im Bewusstsein eingeprägt.

Nicht nur ins Überseemuseum kehrt Weiss während der Arbeit zum III. Band der *Ästhetik des Widerstands* zurück, sondern explizit zu diesem Wahrnehmungsereignis: Die Betrachtung des nautischen Gegenstandes zielt hier, wie beim „Zwergvolk“, ausschließlich auf ein Größenverhältnis: „... die altertümlichen Staatskajüten, mit Holzpaneelen, eine Puppe in Lebensgröße.“ (Nb. 1971-1980, S. 819) - heißt es nach dem Besuch im Stockholmer Museum.

³⁵ Vgl. ÄdW, III, S. 77; Die dramatische Zuspitzung der Szene, die Gefahr im Schiffsleib entdeckt zu werden, koinzidiert mit der sprachliche Organisation, die ein atemberaubendes Erzähltempo einnimmt.

³⁶ Zu Recht bezeichnet Michael Tötenberg die *Ästhetik des Widerstands* als ein „Buch der persönlichen Identitätssuche“; Vgl. (ders.): Späte Rückkehr nach Bremen. Peter Weiss und die Stadt seiner Kindheit, a.a.O., S. 120

³⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 21

³⁸ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 55

³⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 851: „Über die Schönheit und Absonderlichkeit von Museen - Seefahrtsmuseum, Focke-Museum in Bremen.“

⁴⁰ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 91

⁴¹ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 496

Der folkloristisch-museale Gegenstand interessiert nur, um eine Relation vor Augen zu führen. Für sein Romanprojekt und das Leitmotiv der „kleinen, engen Räumlichkeiten“ (Nb. 1960-1971), benötigt Weiss einen wirklichkeitsgetreuen Maßstab, um sich eine Vorstellung davon zu machen, wie eng es in einem Schiffstank ist. In der Schiffspassage Lotte Bischoff ist diese Enge als nahezu unerträgliche Zumutung evident. Der nachgebaute Entwurf der Kajüte und die Wachsfigur in Lebensgröße vermitteln einen brauchbaren Vergleichsmaßstab zum Wasserponton, in dem sich die Widerstandskämpferin versteckt hält. Peter Weiss demonstriert so plastisch und gewissermaßen handwerklich das „Zustandekommen eines Wirklichkeitseindrucks ... Subjektive optische Anschauungsbilder“⁴², die sein ganzes Werk auszeichnen, und vermittelt somit eine Art Werkstatteinblick: Der Autor benutzt Museen stets als Maler mit einem perspektivischen, sphärischen Sehen und Denken! Das festgehaltene Notat „Arbeit am Kapitel der Seereise Bischoffs“ (Nb. 1971-1980, S. 821) führt den Grund vor Augen, warum das Museum aufgesucht wird. Gleiches gilt später für das Gemälde der guillotinierten Köpfe Géricaults im Schwedischen Nationalmuseum. Immer geht es Weiss um Aneignungsversuche, sich der Gegenstände zu bemächtigen und sie als Wahrnehmungsgegenstände literarisch umzusetzen.

Die Notate sind insofern eminente Entwurfsskizzen, prosaische Mikroorganismen und Hinweise auf das anstehende literarische Projekt und nicht als konventionelle Tagebucheintragungen zu lesen. Die „Kajüte“ und die „Wachsfigur“ sind Teile eines genau zu verfolgenden Wahrnehmungsprozesses⁴³, der sich allmählich an den nautischen Gegenstand, dem Schiff als Solitär, herantastet, um eine literarische Konstruktion daraus zu gestalten:

„Bischoff auf dem Schiff, das sie, versteckt in der Kajüte eines Genossen, nach Deutschland bringen soll. Läßt sich das schildern? - Nur der äußere Verlauf, minutiös, nach genauen Studien von Fotos des Fahrzeugs u Besuchen im Seefahrtsmuseum ... Ihre unauffällige Erscheinung.“ (Nb. 1971-1980)

Die Reise und ihre ungeheuerlichen Strapazen zu schildern, denen der „zarte Mitsoldat“ (ÄdW, III, S. 71), wie Lotte Bischoff genannt wird, ausgesetzt ist und die weitaus mehr verkörpert, als eine Überfahrt von Schweden nach Nazideutschland, verdankt sich zum einen der Tatsache, dass der Autor nicht nur diese Strecke, „... die Fahrt durch das Kattegatt und den Großen Belt zur Kieler Bucht ...“, (ÄdW, III, S. 71) selbst gefahren ist und diese für ihn damals mehr bedeutet hat, als von Bremen nach Stockholm überzusetzen, zum anderen ist sie das Ergebnis einer intensiven Wahrnehmungs-Arbeit, der gezielten Auswahl eines ganz bestimmten Merkmals, das seit Kindesbeinen vorgegeben ist. Für Weiss wie auch für Lotte Bischoff ist die Überfahrt eine Reise in eine andere Welt und als Ausschnitt einer *navigatio vitae* mit großen Hoffnungen und Erwartungen verknüpft.

⁴² ebd., S. 100

⁴³ Vgl. Christa Grimm: „Und die einzige Rettung ist der Wundbrand der Wachheit“. Aspekte der Wahrnehmung und Erkenntnis im Werk von Peter Weiss. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schütte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 117

Wie der Protagonist im Schlusswerk, so ‚leben‘ auch die anderen Figuren von Weiss‘ eigenen Erfahrungen. Es bezeichnet seinen dichterischen Weg, sie nunmehr loslassen⁴⁴, sie seinen Handlungsträgern überantworten zu können und sie damit auf eine höchstmögliche Fiktionalisierungsstufe zu bringen⁴⁵. Der Auftakt in Weiss‘ autobiographischem Roman, der den Ankunftstag des Ich in der schwedischen Hauptstadt schildert – „Am 8. November 1940 kam ich in Stockholm an“ (*Fluchtpunkt*, S. 7) – eröffnet gleichzeitig dieses maritime *setting*. Was den Brief an die Freunde betrifft, unterstreicht sein Eintreffen die atmosphärischen Voraussetzungen für das Ich, das „... das Ganze seines Weltzustands bevorzugt in den Imaginationen der Seefahrt ... darstellt“⁴⁶

7.4 Fensterschau und Hafenblick: Schiff und *navigatio vitae*

Der Blick des Ankömmlings aus dem Stockholmer Fenster, der als literarischer Topos gerade beim späten Weiss häufig auftaucht, bietet die Möglichkeit, „Einblick zu nehmen, Trennungen aufzuheben, Grenzen ... zwischen Innenwelt und Außenwelt“⁴⁷, ist Rückschau und Vorschau zugleich, aus der heraus sich die beiden scheinbar konträren Bilder und Daseinsentwürfe, die Skizze der seichten Kahnfahrt und das Sprach-Bild der „stürmischen Ozeanüberquerung“, ableiten lassen. Wie der Kahn am Wegesrand ist die Kulisse des Hafens Erinnerungsbild⁴⁸.

Der Schmerz nach dem Umzug findet Linderung in den alten Bildern. Der Blick heftet sich an das von früher her Vertraute:

„In meinem neuen Zimmer, das sich in einem Mietshaus auf dem Südufer der Stadt befand, erwartete ich den Transportwagen mit meinen Möbeln und Kisten. Das Haus lag hoch auf den Klippen, und durch das Fenster konnte ich den breiten Strom des Mälar sehen, die Halbinsel mit der Bootswerft und die Silhouette der Innenstadt am andern Ufer, mit dem helmgekrönten Rathausturm, dem hohen Campanile des Stadthauses, den Kupferdächern, den Zinnen der Klarakirche und dem eisernen Turm der Alten Telephonzentrale. Schleppkähne waren vertäut am Kai unterhalb der Uferlagen, Steine wurden ausgeladen und aufgeschichtet und Kräne hoben Sand aus den Schiffsräumen und schütteten ihn zu hohen hellgelben Haufen. Von der Werft her kamen die Geräusche der Metallsägen und Niethammer.“ (*Fluchtpunkt*, S. 53/54)

Hier wird deutlich, wie die Federzeichnung der Stadtsilhouette mit den Türmen und Dächern und der im Brief vor Augen geführte Prozess des Löschens der Schiffsladung am

⁴⁴ Vgl. hierzu das Vorwort der Briefe v. Beat Mazenauer, der in seinen Beiträgen zur Weiss-Forschung immer wieder auf das Konstruktionsprinzip in der Prosa hinweist: *Die Stimme des Zweifels*, in: Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, a.a.O., S. 25: „Sie (die Briefe; Anm. MW) lenken unsere Aufmerksamkeit auf die Wurzeln seines sozialen Gewissens, auf seinen subjektiven Erfahrungskosmos ... der schließlich zum Roman *Die Ästhetik des Widerstands* geführt hat ... „

⁴⁵ Vgl. Peter Hanenberg: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 169

⁴⁶ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, a.a.O., S. 16

⁴⁷ Heinz Brüggemann: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform, a.a.O., S. 72

⁴⁸ Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 19: „... wo die Maste der Schiffe ... standen ... wo die Wimpel an den straffen Takelagen flatterten und die Lastkräne kreischend ihre langen Hälse drehten ... „

Pier dem Stockholmer Stadtbild entnommen ist. Zudem tauchen die Bilder der Kindheitsstadt wieder auf, die an der Hand Augustes, der Mitentdeckerin⁴⁹, erstmalig erkundeten Geschehnisse rund um das Bremische Hafenviertel⁵⁰. Erinnerung und die gegenwärtige Situation verknüpfen sich in der Fensterschau; der Panoramablick⁵¹ auf die Schären überlagert sich mit dem zurückliegenden Bremer Lokalkolorit. Die Introspektion wird zur Retrospektion, die maritime Umgebung animiert zur Lebensschau.

In seinem hier näher zu betrachtenden Brief bezeichnet sich das Ich ausdrücklich als „Seefahrer“ und nicht als Schiffbrüchiger, d.h. er hat sich, auf Blumenberg anspielend, der Navigation und des Schiffbaus als kundig erwiesen. Darauf beziehen sich auch die erwähnten, unverzüglich in Angriff genommenen Aktivitäten an Land, die alle drei eines gewissen merkantilen Selbstbewusstseins nicht entbehren und durchaus das hanseatisch-ökonomische Prinzip des Vaters in *Abschied von den Eltern* vertreten. Die Engramme aus Bremen, die Erlebnisse um das väterliche Kontor⁵², das frühe Interesse für Logistik⁵³, finden Eingang im hier ausgewählten Sprach-Bild: Die Waren werden ausgeladen, abgerechnet, und die am Schiff notwendigen Ausbesserungen ordnungsgemäß vorgenommen.

Diese emsigen Aktivitäten - so die eingeschobene Ergänzung - erfolgen nach einer Phase der Rekonvaleszenz, nachdem das Ich sich „für eine Weile im sicheren Hafen ausruht“, wie es der Brief ausdrücklich festhält. Ob diese geäußerte Zuversicht nicht von einer bei Weiss typischen Disposition, „einer dichotomisch angelegten ... Struktur“⁵⁴ wieder eingeholt und durch aufkommende Zweifel⁵⁵ überlagert wird, oder ob nicht schon das allegorische Bild selbst einen Zweifel, an dem hier vorgeführten Eindruck der Beständigkeit, der Organisiertheit und auch der zielstrebigten Ankunft⁵⁶ weckt, ist die Frage. Die Charakteri-

⁴⁹ Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern* a.a.O., S. 20

⁵⁰ ebd.

⁵¹ Vgl. Karl-Heinz Götze: *Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche*, a.a.O., S. 177: „Immer wieder wird der Überblick gesucht, Orte von denen die Orientierung möglich ist.“

⁵² Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 90

⁵³ ebd.: „Da ist eine breite, sandige Allee, die Häuser zu den Seiten liegen weit zurückgeschoben, mit steilen Stufen die zu den Türen emporführen, und im Sand sind Spuren von Rädern, vielleicht ist eben ein Wagen vorbeigefahren ...“

⁵⁴ Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: *Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss*, a.a.O. S. 161

⁵⁵ Vgl. hierzu den euphorischen Moment in *Fluchtpunkt*, in dem das Ich am Pariser Seinedamm eine kosmopolitische Künstler-Perspektivierung vornimmt, die späterhin zurückgenommen wird; Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1960-1971*, a.a.O., S. 40: „Es gab einen euphorischen Augenblick, an einem Abend im Frühjahr 1947, in der Allée des Sygnes, auf dem Seinedamm, da sah ich, daß es möglich war, zu leben und zu arbeiten, und ich hatte schon dreißig Jahre gelebt und viele Arbeiten versucht, doch bald wurde alles wieder in Frage gestellt, und jetzt, fast ein halbes Jahrzehnt später, erwähne ich, was es mit diesem Freiheitsgefühl auf sich hatte.“ - was folgt, ist ein Erklärungsversuch dieser (unbekannten) Aufbruchsstimmung - „Daß ich da war, daß ich atmete und einen Weg vor mir sah, läßt sich einfach sagen, schwieriger aber ist es, herauszufinden, wie ich dazu kam. Vielleicht war es die plötzliche Einsicht gewesen, daß ich verschont geblieben war, den Krieg überlebt hatte. Was ich mir damals vorstellte, war eine Utopie, ich war auf ein Luftloch gestoßen, Licht fiel ein, nach unendlich langem Wühlen und Graben.“

⁵⁶ Vgl. Beat Mazenauer: *Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiographischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss*. In: *PWJb2*, S. 44: „In der Stadt Alingsås nordöstlich von Göteborg hatte sein Vater die Leitung einer neuen Textilfabrik übernehmen können. Außer den Eltern und den zwei Geschwistern erwartete ihn hier nichts. Die Ankunft in Schweden war demzufolge ein Schock, eine tiefe Depression die Konsequenz. Wovon sollte er leben? Von seiner brotlosen Kunst etwa, die niemanden interessierte?“

sierung der Zeit und der Monate als „unruhig“, die Schiffsreise, die unter stürmischen Bedingungen vonstatten ging, sowie die genannten Läsionen des Schiffes sind als ernstzunehmende semantische Hinweise zu verstehen, die die konventionelle Vorstellung von der *navigatio vitae* als einem „mächtigen metaphorischen System, das Schiff und Schifffahrt als metaphorische Objekte und Akte“⁵⁷ versteht, in ein Spannungsverhältnis setzen und die Idee vom Hafen als Sinnbild des heimatlichen Ausgangspunktes anzweifeln. Bereits die Bezeichnung „Ozeanüberquerung“ birgt einen verdeckten Hinweis nicht nur auf die Strapazen, denen das Schiff ausgesetzt war und von denen es Spuren trägt, sondern bezieht sich gleichzeitig auf den Passagier. Die Wunde am Boot zielt auf das verletzte Ich, wie es das Vexierbild in *Von Insel zu Insel* überzeugend vermittelt hat⁵⁸.

Schon das Ausruhen im Hafen impliziert einen vorausgegangenen, anstrengenden Prozess. Die Notwendigkeit, wieder zu Kräften⁵⁹ kommen zu müssen, ist in *Von Insel zu Insel* als Verweis auf den Sturm erarbeitet worden. Unterstützt wird diese Evokation durch die Dimensionierung des Gewässers⁶⁰ als „Ozean“, die eine immense räumliche sowie zeitliche Distinktion ausdrückt, die dem „Meer“ in seiner Vorstellungskraft und seinem physikalischen Größenverhältnis eindeutig überlegen ist. Das metaphorisch verwendete Bild spricht also, genau betrachtet, gleichzeitig von der Tragweite der so zurückgelegten Entfernung, der Dauer der Schiffspassage und dem Erschöpfungsgrad des „Seefahrer(s)“, der einer Rekonvaleszenz bedarf, um überhaupt weiterreisen⁶¹ zu können. Der zunächst optimistische Tenor der Schifffahrt als Kurs des Ich „durch die Gefahren des Lebens“⁶² trägt in sich also eine unmissverständliche, beinahe chiffrierte Botschaft an die Freunde.

Die „Ozeanüberquerung“ definiert hier zusätzlich die Entfernung nicht nur von ihnen, sondern zum Festland. Zusätzlich wird damit die psychische Verfasstheit und die Existenzkrise des Exilierten⁶³ als ein Entwurzelter präfiguriert, der vorsichtig von „Wurzeln“ spricht, die sich in dem neuen Land zu entwickeln beginnen. Von *Insel zu Insel* hat dieses Bild der Entwurzelung und Ich-Beschädigung als die eigentliche Dimension des Schiffbruchs eingekreist⁶⁴. Schon deshalb wird der „Alingsaser Frühling“ gewissermaßen als Wachstumsschub erwartet, in dem sich dieser begonnene Prozess manifestiert.

Das Spüren von „viel Neuem“, von dem im Brief die Rede ist, bedarf also noch einer Zeit des Wartens, der Umsetzung und des Aufblühens. Erst der Folgebrief im Sommer des-

⁵⁷ Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 88

⁵⁸ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 46/47

⁵⁹ ebd., S. 9

⁶⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 93

⁶¹ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 9: „Bin ich erst wieder zu Kräften gekommen“

⁶² Vgl. William Gaunt: Das Schiff in der Malerei, Bielefeld, 1976, S. 34

⁶³ Vgl. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, a.a.O., S. 8: „Das ist bis heute so geblieben. Emigrantenschicksale belegen es. Nach dem Ende des Zeitalters der reellen Schiffbrüche die metaphorischen: der ausgestoßene oder gefürchtete Fremde, unkundig noch der Sprache des Landes schreibt seine Tafeln voll, dort wie hier.“

⁶⁴ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 10: „Ohne Wurzeln riß man mich aus dieser Erde, die ich seitdem beharrlich suche.“

selben Jahres, in dem der ersehnte „Frühling“ bereits ins Land gegangen und seine Wirkung auf das Ich abzuschätzen ist, bestätigt die hier angestellte Vermutung und lässt keinen Zweifel offen, dass in dem entworfenen nautischen Bild in gewisser Weise ein (psychologisches) Konstrukt vorliegt. Grund für die Selbsterkenntnis ist die im Kapitel über *Das Duell* erwähnte Psychoanalyse, die sich erst nach dem Frühjahr für Peter Weiss bot. Das Eingestehen von Fehlern, die Korrektur als Möglichkeit einer Neubewertung, wie sie anhand der Floßszene in *Fluchtpunkt* nachzuweisen war, zeichnet sich an dieser Stelle als grundsätzliche Bereitschaft bereits beim frühen Weiss ab.

„Der Brief, den ich dir damals schrieb, kam noch aus jener alten Welt. Er war voll falscher Hoffnung, er war voll Selbstbetrug: Ich wußte ja, daß ich nicht weiterarbeiten könne. Kränker als je kam ich von Stockholm. Fast krampfhaft versuchte ich an der alten Welt festzuhalten.“ (*Briefe*, S. 159)

Es ist offenkundig, dass bereits in der Konventionalität des Sprach-Bildes der *navigatio vitae* und des Hafens als lokaler Rekonvaleszenzmöglichkeit bzw. als mentaler Anliege -und Umschlagsplatz in sich nicht schlüssig war und im nachfolgenden Brief dergestalt modifiziert wird, dass sich das seinen Selbsttäuschungen erlegene Ich in einer schonungslos-emphatischen Geste⁶⁵ als Schiffbrüchiger demaskiert:

„Ich war ja krank bisher. Ich habe es kunstvoll verborgen, habe mich und meine Freunde gequält, habe an mir und am Leben gelitten, bis es eines Tages einfach nicht weiter ging.“ (ebd.)

7.5 Variation der *navigatio vitae*: Die Eroberung neuer Gebiete: Psychoanalyse als Wiedergeburt

Gleichzeitig wird aber eine neue Maske aufgelegt, „... die wir über Masken und unter Masken tragen“⁶⁶, die als Verlängerung des maritimen Sprachbildes zu verstehen ist und schon deshalb ebenso skeptisch gelesen werden sollte. Gemeint ist der oppositionelle Vergleich zwischen „jener alten Welt“ (*Briefe*, S. 159) und dem dank der begonnenen Psychoanalyse betretenen Terrain, „unendliches, neues Land breitete sich vor mir aus“ (*Briefe*, S. 160), bzw. „ich verspüre den Hauch der neuen Welt.“⁶⁷ Das vordem benutzte Bild der „Ozeanüberquerung“ erweist sich insofern als resistent, als die damit evozierte Entfernung und räumliche Dimension im Sprachbild der Entdeckung und Eroberung neuen Territoriums nach einer langwierigen Expeditionsfahrt gewissermaßen als *Conquista* mit folgenreicher Neuaufteilung der Erde in Neue Welt und Alte Welt wieder auftaucht. Diese Gegenüberstellung erinnert sowohl an die Möglichkeiten der paradiesischen, „amöne(n) Fluchtinsel“⁶⁸ als auch an ein „ungeliebtes, schreckliches Eiland“⁶⁹ der Robinsonade, in der das noch

⁶⁵ Vilém Flusser: Die Geste des Maskenwendens. In: *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, a.a.O., S. 128

⁶⁶ ebd., S.132

⁶⁷ ebd.

⁶⁸ Karl Heinz Bohrer: *Der Lauf des Freitags*, a.a.O., S. 107

⁶⁹ ebd.

Unbekannte der Insel zu grundsätzlich neuen Erkenntnissen und Bewertungen des ehemaligen *Status quo* führt und ein mentales Einrichten auf das fremde Territorium bedeutet. Diese Vorstellung liegt den ersten probatorischen Erfahrungen der Psychoanalyssitzungen zugrunde, die noch von beiden Optionen geprägt ist und die Peter Weiss übermittelt, um damit den ambivalenten, fruchtbaren, wie schmerzvollen Anamnese-Prozess der Psychoanalyse⁷⁰ als ein Aufdeckungsverfahren zu charakterisieren:

„... unendlich neues Land breitete sich vor mir aus, furchtbare Hemmungen kamen, Enttäuschungen kamen, neues Glück kam, ganz ungekannte, ungeahnte Möglichkeiten stiegen in mir auf, neben den dunkelsten, grausigsten Erkenntnissen.“ (*Briefe*, S. 160)

Das enthusiastisch versicherte neue Land⁷¹, das zudem mit einer integralen Pionierstimmung versehen ist, bedeutet für das Ich nicht nur ‚Neuland-Betreten‘ im herkömmlichen Sinn neuer Erfahrungen, also sich auf das Gebiet der Psychoanalyse einzulassen, sondern eröffnet der „... zeitweilig insular(en) Abgeschlossenheit des Helden“⁷² eine künstlerische Alternative, die hier zaghaft auf die Malerei bezogen wird, einen künstlerisch neuen Weg einzuschlagen, wie er sich vornehmlich in den Folgejahren abzeichnen wird und zwar deutlich zugunsten des Schreibens. Die Analyse der Erzählung *Das Duell* hat diese Wegbeschreitung, die Hinwendung zur Psychoanalyse als avantgardistisch-schöpferisches Repertoire, vorgeführt. Hier ist Weiss’ Selbstverständnis noch ganz das eines Malers:

„... begann ich wieder zu zeichnen. Aquarelle nach der Natur. Die Farben waren hell, freudig, und allmählich kam auch der Wunsch wieder zu malen. Ich werde diese kleinen Landschaftsaquarelle in Öl malen, bald werde ich anfangen und so wie ich zu einem neuen Leben erwache, so werden es auch meine Bilder ... Ich beginne dahinter das neue, keimende Leben zu ahnen, ich verspüre den Hauch der neuen Welt, die wieder auferstehen wird und an der wir, denen es vergönnt ist, mitbauen werden.“ (*Briefe*, S. 160)

Der diminutive „Hauch der neuen Welt“ impliziert, wie die kleinen, auszubessernden „Schäden am Schiff“, die Fragilität des hier ‚verlängerten‘ Sprachbildes von der Eroberungsfahrt und der Inbesitznahme einer *Terra inviolata* die „jener alten Welt“, in der der Boden metaphorisch gesprochen durch „Abholzung, Verkarstung und Versteppung aufgebraucht“⁷³ ist, entgegengehalten wird. Dennoch ist sich der Verfasser, schon deshalb, weil er das nautische Bild in diesem Brief gerade erst als „Selbstbetrug“ zurückgenommen hat, bewusst, dass der neu einzuschlagende Weg und das betretene Neuland, auf dem „... nicht das schlechte Gewissen über falsche und richtige Handlungen“⁷⁴ vorherrscht, ein mühseliger Prozess ist. Mit der beiläufigen Inspektion und Schadensbeseitigung des Schif-

⁷⁰ Vgl. Otto Rank: *Das Trauma der Geburt*, a.a.O., S. 25: „... wie ja Kranke so häufig in der Rekonvaleszenz davon sprechen, daß sie sich ‚wie neugeboren‘ fühlen.“

⁷¹ Es ist offenkundig, dass die Psychoanalyse beim jungen Weiss eine deutliche Schubkraft hervorruft, die mit entsprechend hohen Erwartungshaltungen verknüpft ist und für den Autor die Perspektive bietet, dass sich seine Konflikte dadurch bald gelöst haben werden. Spätere Zeugnisse über die Psychoanalyse revidieren diese zunächst euphorische und unvoreingenommene Haltung.

⁷² Karl Heinz Bohrer: *Der Lauf des Freitags*, a.a.O., S. 108

⁷³ Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*, a.a.O., S. 120

⁷⁴ Karl Heinz Bohrer: *Der Lauf des Freitags*, a.a.O., S. 109

fes, der durchgeführten Wareninventur als Zwischenstopp und dem *Intermezzo* im Hafen ist es nicht mehr genug, wie es noch im ersten Brief an die Freunde befunden wird. Größere Anstrengungen sind vonnöten.

Die allmähliche Lockerung der mittlerweile eingestanden künstlerischen Blockade⁷⁵, „Malen wollte und konnte ich ohnedies nicht...“, die im vorangegangenen Brief noch gänzlich geleugnet wird, im Gegenteil mit der Ankündigung eines groß angelegten Malprojekts kaschiert wird: „Ich habe ein kostbares Gut mit an Land gebracht, eine Leinwand, zwei Meter mal ein meter(!) vierzig und den Gedanken zu ihrer Bemalung“ (*Briefe*, S. 155), zeichnet sich durch das produktionsästhetisch in Angriff genommene Verfahren ab, die auf Wasser und Papier basierenden Aquarelle ins gänzlich disparate Verfahren ‚Öl auf Leinwand‘ zu übertragen, also zu wechseln zwischen der flüchtigen und schnellen Malweise.

Das konkretisierte maltechnische Umsetzungsverfahren, das die Vorlage (die Aquarellskizze) nicht „auslädt“ (ebd.) , sondern diese benötigt und integriert, versteht sich zum einen also als Korrektiv des euphemistischen, maritimen Daseinsentwurfes vom Frühjahr und bezieht sich zum anderen auf das in Angriff genommene psychoanalytische Verfahren als eine Art wiedererlangte ‚seichte‘ Maltechnik, die im übertragenen Sinn ein Vorentwurf darstellt, bis die Benutzung der Ölfarben wieder sicherer von der Hand geht und das Leben in stabileren Bahnen verläuft. Auch dieses metaphorische Konstrukt versteht sich als literarische Beschreibung der Ich-Befindlichkeit und soll den Empfängern einen Einblick in den derzeitigen Lebensprozess vermitteln. Es zeigt sich daran, wie sehr die Vorstellungsinhalte, die Weiss’ überliefert aus, dem Denkprozess der Malerei kommen.

7.6 Versprachlichung eines eigenen Bildes: Schiffbruch und Weltlandschaft

Doch zurück zum eigentlichen Brief vom 28. April 1941, in dem das nautische Bild der *navigatio vitae* verwendet wird und von der Selbstbeschreibung unmittelbar auf eine andere Ebene verweist, die zunächst noch an die eigene Person gebunden ist, gleichzeitig aber ein für Peter Weiss beachtenswertes literarästhetisches Verfahren zur Anwendung bringt, dass über dreißig Jahre später anhand eines anderen *Tableaus* revitalisiert wird. Ein bedeutender Anlass dieses Briefes ist die Beschreibung eines furiosen Gemäldes, das in Verbindung mit dem interpretierten Sprachbild der *navigatio vitae* zu einer Beschreibung des Ich führt und durch eine dritte Ebene ergänzt wird, den Einblick in die „... historische() Situation ... der aktuellen Gefährdung.“⁷⁶ Eine Triade, die in der auf Synchronizität zielenden Parisepisode in der *Ästhetik des Widerstands* zur Vollkommenheit herangereift ist, als sich das Floß der

⁷⁵ Vgl. Peter Weiss: Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache, a.a.O., S. 172/173: „Wenn es nicht teilnimmt an dem, was ringsum geschieht, sammelt sich in ihm jene Farblosigkeit, die den Schreibenden Jahrzehnte später, wenn er versucht, seine Vergangenheit aufzufinden, jäh als Lähmung überkommt...Der Schreibende später weiß von dieser Sekunde. Es ist die Sekunde des Einbruchs, der Forderung. Sie versetzt ihn in äußerste Spannung und Erwartung...Er antwortet mit seinem Verstummen. Er verhält sich reglos. Er liegt versteckt hinter schwertförmigen Blättern, während die Stimme näherkommt und nach ihm sucht.“

⁷⁶ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 429

Medusa verselbständigt und das Ich durch die Unbill der fremden, vor ihrer Besatzung stehenden Stadt treibt.

Das Datum allein steht für eine bezeichnende Epoche, mit der das Schicksal des Briefschreibers und das seiner Adressaten unweigerlich über die Grenzen hinweg verbunden sind: „Hermann, Bob - wie wird alles werden?! Werden wir uns noch einmal wiedersehen ... Gäbe es doch eine Zukunft!“ (*Briefe*, S. 158)

Die historische Gefährdung als wahrnehmbare Größe steht hier neben der persönlichen Bedrohung, die völlige Verunsicherung der eigenen Existenz⁷⁷ neben der Haltlosigkeit einer dramatischen Weltlage. Weiss' späteres Vermögen, einen Protagonisten mit dieser Bewusstseinslage durch das atmosphärisch aufgeladene Quartier nahe den *Champs-Élysées*, entlang der Seine, laufen zu lassen, durch die Stadt und dabei ein Bild vom Schiffbruch (a. als Gemälde, b. als Überlebensrapport, c. als Selbstbeschreibung und d. als Lagebeschreibung der Politik auf dem europäischen Kontinent) imaginär wie ‚real‘ vor Augen zu haben, hat hier seinen Anfang. Der Brief demonstriert ansatzweise einen strukturellen und formalästhetischen Vorgang, der in der *Ästhetik des Widerstands* und der Vermittlung von Géricaults *Floß der Medusa* eine entscheidende Rolle spielen wird. Synchronizität und das gleichzeitige Verfolgen mehrerer Schauplätze und individualisierter Schicksale, liegt als Darstellungsprinzip in diesem Dokument *in statu nascendi* vor.

Das „kostbare Gut“, von dem der junge Weiss in die Schweiz Rapport erstattet, bezieht sich auf die Wiederaufnahme seines furiosen Gemäldes vom Schiffbruch, das aus seiner Prager Zeit⁷⁸ stammende *Das große Welttheater* (Öl auf Holz, 120x170 cm) von 1937, ein apokalyptisches Szenario, eine finstere Weltlandschaft⁷⁹ des Untergangs im Stil Pieter Breughels d. Ä. und seinem Gemälde *Der Triumph des Todes*. Im Mittelpunkt der aus unzähligen Episoden der Barbarei, „kohärente Weltzeichen, aus denen es keinen Ausweg gibt“⁸⁰, zusammengesetzten Untergangslandschaft Peter Weiss' steht der Schiffbruch eines Ozeandampfers und die in Seenot geratenen Beiboote⁸¹, die in ihrer sensationellen Zeichenfunk-

⁷⁷ Vgl. ÄdW, II, S. 18: „Am ersten Abend in Paris waren wir plötzlich überwältigt worden von der Fremdheit voreinander. Mit der Auflösung des Verbands war auch die selbstverständliche Zusammengehörigkeit zwischen uns geschwunden, eine Ohnmacht hatte uns befallen bei der Einsicht, daß unsre Reihen zerteilt worden, daß wir nutzlos gemacht worden waren.“

⁷⁸ Vgl. Sepp Hiekisch-Picard: Der Maler Peter Weiss. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): Peter Weiss, a.a.O., S. 100: „Das Untergangsgeschehen von *Das Große Welttheater* ist monumentalisiert und in die Allgemeingültigkeit einer zeitlosen Welttheaterszene überführt. Weiss versucht seine eigenen Emigrationserfahrungen und die über Prag lastende Atmosphäre der Kriegsdrohung in weitgehender Identifikation mit seinem altmeisterlichen Vorbild zu gestalten.“

⁷⁹ ‚Weltlandschaft‘ meint hier den kunsthistorischen Begriff in Bezug auf die Versuche des Spätmittelalters und der frühen Renaissance, die Synthese der gesamten damals bekannten Welt auf zweidimensionale Fläche zu projizieren.

⁸⁰ Vgl. Werner Hoffman/Edith Helmann/Martin Warnke: Goya. „Alle werden fallen“, Frankfurt/M., 1981, S. 30

⁸¹ In beiden vorliegenden Bildbänden, in denen Weiss' malerisches Werk veröffentlicht ist, findet sich - viele Bilder sind bekanntermaßen verschollen oder zerstört - kein Hinweis auf das in diesem Brief von 1941 beschriebene Projekt. Die Schilderung des Entstehungsprozesses, sowie die verwendeten Farben, Techniken und *Sujets* stimmen, bis auf geringfügige Abweichungen, mit dem im Werkverzeichnis als Nr. 72 gekennzeichneten Bild: „Das große Welttheater“ (sign. u.r.: P.W. 1937 Besitz Nationalmuseum Stockholm) überein. Vgl. Der Maler Peter Weiss. Bilder. Zeichnungen. Collagen. Film, a.a.O., S. 141

tion die Schrecken an Land mit repräsentieren als „... eine Art gestrandetes Narrenschiff. Der Tumult setzt sich zusammen aus lauter Gesten der Verweigerungen, des Erschreckens oder des Verlangens ... die Welt als Tollhaus ... nur ein wüstes Gegeneinander.“⁸²

Was Weiss im Folgenden seinen Schweizer Freunden mitteilt, ist der in Angriff genommene Entstehungsprozess seines umfassendsten Gemäldes, den er beschreibt und damit das (visuelle) Bild vom Schiffbruch in Sprache übersetzt. Ein signifikanter Aspekt, schon deshalb, weil zum einen der lange Zeit für ihn virulente Konflikt zwischen Malen und Schreiben, der im Essay *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*⁸³ dargelegt ist, noch bevorsteht, zum anderen aber, weil die hier vorgetragene Übersetzung („Verlebendigung“) des Bildes in Sprache durchaus als eine erste kompositorische Entwurfsskizze seiner weitaus komplexeren Bildanalysen von kanonischen Kunstwerken in der *Ästhetik des Widerstands* gelesen werden kann.

7.7 Spannungsverhältnis von Malen und Schreiben: Das Ringen um die Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers

Das Darstellungsprinzip verfolgt die Visualisierung eines Bildes und die ebenbürtigen Verschränkungen mehrerer Ebenen. Während Weiss jedoch im Jahr 1941 noch nicht vor dem Dilemma zwischen den beiden Medien Malen und Schreiben steht, ist der so lange ausgefochtene Konflikt zwischen Sprache und Bild in der *Ästhetik des Widerstands* durch die Literarisierung von Gemälden geradezu ‚ideal‘ gelöst. Der Zeitraum zwischen dem hier erörterten eigenen Bild und dem *Géricaultgemälde* wird durch ein zähes Ringen um die grundsätzlichen Fragen nach der Darstellbarkeit bezeichnet.

Bereits die Schriften der 50er Jahre und vor allem die in den 60er Jahren vorgelegten beiden Essaybände mit dem bezeichnenden Titel *Rapporte* stehen vornehmlich unter diesem interrogativ zugespitzten Primat der Ausdrucksfähigkeit und Darstellbarkeit, die sich am nachhaltigsten im dort aufgenommenen Text *Meine Ortschaft* äußert. Weil Weiss ohne Unterlass dieser Frage nachgegangen ist und sie ausschließlich auf das Schreiben bezog, entwickelte sich die Kompetenz, beide Ausdrucksmedien, die nur äußerlich gekappt waren, im Spätwerk wieder zusammenzuführen⁸⁴. Nur so konnte Weiss die Treffsicherheit der Sprache entwickeln, so über bildnerische Kunst zu schreiben und damit die Versprachlichung des Bildes in der Gattung ‚Roman‘ am Ausgang des 20. Jahrhunderts‘ dergestalt präsentieren.⁸⁵

Während sich Weiss’ Kunst-Essay über das *Floß der Medusa* einer Sprache bedient, die diesem zähen Ringen nach Ausdruck entstammt, die in ihrer Gesuchtheit, der eindringlichen

⁸² Vgl. Werner Hoffmann/et al.: Goya. „Alle werden fallen“, a.a.O., S. 67

⁸³ Vgl. Martin Rector: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss, a.a.O., S. 34: „... präsentiert sie sich als eine suggestive Deutung seines produktionspsychologischen Verhältnisses zum Bild und zum Wort und als eine plausible Begründung für seinen Medienwechsel von der Malerei zur Poesie.“

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 24

⁸⁵ ebd., S. 33

Frage nach der Angemessenheit und der Verständlichkeit jedes einzelnen Wortes, der gekannten Verschmelzung von Details und erzähltechnischen Nuancen, dem Changieren von Beschreibung, Bericht und surrealen Einblendungen, sich unentwegt behorcht und das Resultat seines schriftstellerischen Könnens zur Geltung bringt, liegt in dem näher zu untersuchenden Brief eine Art *Missing link* aus seiner Anfangszeit als Maler vor. Dieser lässt jedoch die basalen Strukturen⁸⁶ der Géricaultpassage ahnen, ohne freilich schon über die benannte sprachliche Kapazität zu verfügen⁸⁷.

Im Gegenteil - wie die Analyse der Schiffsfigur gezeigt hat – die Sprache ist mit Stereotypen besetzt ist und weist nicht selten jugendlich-pathetische Züge auf, wie die Entdeckung der Psychoanalyse gezeigt hat. Das gemeinsame Prinzip, das den frühen Brief und den *Géricaultessay* verbindet, ist jedoch die Versprachlichung eines Bildes⁸⁸, die „Bildsprachlichkeit“⁸⁹. Die vom Briefschreiber als Sender gelenkte Aufmerksamkeit auf bestimmte Details, auf die Wahl der Perspektive, die zu Grunde liegende Absicht, auf die er seine Adressaten aufmerksam macht, ohne ihnen das Bild direkt zu demonstrieren, stellt eine Herausforderung dar, nämlich so zu beschreiben, dass der Leser einen zwar reduzierten, aber in ihm selbst sich ergänzenden Eindruck der Komposition vermittelt bekommt: „Dinge so beschreiben, als sähe ich sie zum ersten Mal, als seien sie mir völlig unbekannt. Das Schreiben dann ein Versuch, ihre Funktion zu deuten. Eine Entdeckungsreise.“⁹⁰ (Nb. 1960-1971, S. 42) Nach den maltechnischen Hinweisen, die die Besonderheit seines Vorgehens veranschaulichen, damit aber auch seine malerische Außenseiterposition kennzeichnen, wird die Aufmerksamkeit allmählich auf den Schiffbruch gelenkt:

„Das große Bild das ich jetzt male, stellt eine große Landschaft dar; den ganzen Hintergrund überragt eine zerschossene, einstürzende Stadt, umwölbt von Staub und Rauch und schwimmend durchflossen von Sonnenlicht. Links fliehen Menschen aus den Trümmern, brechen todwund um, Frauen tragen Kinder davon, zerschmetterte Gesichter blicken auf, Hände verkrallen sich im Todeskampf, alles Flucht, Flucht. Rechts stürzen Soldaten aus der zermalnten Erde hervor, sie haben ihre Waffen fortgeworfen und strecken ihre Hände und ihre weißen Tücher um Ergebung dem unsichtbaren Feind entgegen. Weiter fort schäumt das Wasser eines Hafens, Schiffe versinken, Menschen kämpfen in den Wellen und nirgends gibt es einen Ausweg. In der Mitte des Bildes wächst aus den Trümmern der Stadt ein hoher gotischer Dom empor, durch sein Portal stürzen Menschen ins Innere des Mittelschiffes, Rauch und Flammen ringsum. Die Hauptfiguren des Bildes aber sind im Vordergrund auf einer Anhöhe, hinter zerrautem Buschwerk in den Trümmern einer Scheune: ein Liebes-

⁸⁶ Vgl. hierzu Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 43: „Das Geschriebene, die Bilder enthalten die Zeichen einer ständigen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Die Zeichen werden im Werk begraben, die Auseinandersetzung läuft weiter. Die Zeichen rühren etwas an vom ganzen, sie sind aber mangelhaft, zeigen nur: hier war jemand an der Arbeit.“

⁸⁷ Vgl. Ilmar Laaban: Eine knarrende Steige hinauf zum Bild. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schütte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 99

⁸⁸ Hans Ulrich Treichel spricht in diesem Zusammenhang zu Recht von der „Psychologisierung des Kunstwerkes.“, In: (ders.) Am eigenen Leib. Sinnliche Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung in Peter Weiss' Prosa. In: Karl-Heinz Götze/Klaus R. Scherpe: Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss, Berlin 1981, S. 142

⁸⁹ Rüdiger Steinlein: Ein surrealistischer „Bilddichter“, Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss, a.a.O., S. 61

⁹⁰ Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O. S. 42

paar, daß hier in zeretzter, halb abgerissner Kleidung, in Coitus-Umarmung liegt, selbst verderbenselig in dem großen Verderben und doch abgeschlossen von der chaotischen Welt und von der Liebe umgeben“ (*Briefe*, S. 157)

7.8 *Das große Welttheater. Katastrophenphantasie als Universalie und ästhetischer Entwurf einer apokalyptischen Weltlandschaft*

So lautet die sprachlich übersetzte, auf Leinwand gebannte Katastrophenphantasie, in der sich „auf gewisse Weise ... die universalistische Ambition..., die dem Roman-Triptychon *Die Ästhetik des Widerstands* zugrunde liegt“⁹¹, vorbereitet. Im Folgenden soll punktuell auf dieses Sprach-Bild, das von einem Ölgemälde ausgeht, zurückgegriffen und die Bedeutung für die spätere Literarisierung von Géricaults *Floß der Medusa* sichtbar gemacht werden. Sieht man die Bildbeschreibung in Verbindung zur eingangs benutzten „Metaphorik der Lebensreise oder der Schifffahrt“⁹², die zusätzlich bestärkt wird „von dem starken symbolischen Wert der Zuflucht“⁹³, des explizit als „sicheren Hafen“ bezeichneten Ankunftsorbes und der dort „herrschenden Geschäftigkeit und des Durcheinanders aufgestapelter Waren“⁹⁴ als ein auf ihn selbst verweisendes, zuversichtliches Zeichen der *Vita activa*, so bildet diese Briefstelle, die das vielszenige, multiperspektivische Bild⁹⁵ verlebendigt, einen Kontrast, wie er deutlicher nicht ausfallen kann.

Der Hafen ist nicht mehr vorstellbar als anzulaufender ‚instruktiver Ort‘ der Ruhe und Sicherheit vor den lauenden Gefahren des Meeres, sondern vielmehr wird im ‚schäumenden Wasser‘ des Hafenbeckens ein unmissverständliches Abwehrsignal ausgesendet, dass Rettung auch dort nicht anzustreben ist und die Bedingungen an Land denen auf See kompatibel sind. Die Stadt brennt lichterloh. In Peter Weiss’ *Collagenwelt*⁹⁶ wird diese Vorstellung eine Renaissance erleben, die von den vorgefundenen Anregungen aus Pieter Bruegels berühmten Weltlandschaften *Spes* bzw. *Allegorie der Hoffnung* (1559) profitiert. Dort versinken die Schiffe noch im scheinbar befestigten Hafen⁹⁷, der als Garant für Sicherheit und Einkehr steht. In der Motivgeschichte hat der Schiffbruch in Hafennähe seine eigene Ikonographie und zielt auf die Zerstörung menschlichen Schaffens und menschlicher Kreativität⁹⁸. Die illuminierte Stadt in Bruegels furioser Marine *Seesturm*⁹⁹ versagt sich, wie in Weiss’ *Das Große Welttheater*, jeglicher didaktischer Intention. Dem bedrohten Leben auf See steht kein rettender *Port* entgegen, die Kirchturmspitze als Signal der Einkehr, „die am Horizont Ruhe und Hoffnung verheißt“¹⁰⁰, wird zur Farce. Die dahinter stehende Botschaft lautet:

⁹¹ Vgl. Per Drougge: Peter, der Maler. Über das bildkünstlerische Werk, a.a.O., S. 75

⁹² Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie., a.a.O., S. 91

⁹³ Vgl. Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 241

⁹⁴ ebd.

⁹⁵ Vgl. Ilmar Laaban: Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild, a.a.O., S. 98

⁹⁶ Vgl. Der Maler Peter Weiss: Bilder. Zeichnungen. Collagen, a.a.O., S. 264

⁹⁷ Vgl. Werner Timm: Schiffe und ihre Schicksale. Maritime Ereignisbilder, a.a.O., S. 303

⁹⁸ Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch, a.a.O., S. 18 f

⁹⁹ Vgl. William Gaunt: Das Schiff in der Malerei, a.a.O., S. 31

¹⁰⁰ Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch., a.a.O., S. 44

Es gibt keine Rettung aus dem Schiffbruch, weil an Land ein noch grauenhafteres Szenario den sicheren Untergang verspricht. Mit der geometrischen Eröffnung eines bildhaften Terrorbezirks werden grauenhafte Einzelszenarien in mittelalterlichem, krudem Stadt-Ambiente¹⁰¹ untergebracht, die eine Radikalität des Untergangs inszenieren:

„In der Mitte des Bildes wächst aus den Trümmern der Stadt ein hoher gotischer Dom empor, durch sein Portal stürzen Menschen ins Innere des Mittelschiffes; Raum und Flammen ringsum.“ (*Briefe*, S. 157)

Nicht nur die architektonische Bezeichnung des Kirchenraumes in seiner semantischen Beziehung zum Schiff evoziert hier den parallelen terrestrischen Untergang, also die Verlängerung des Schiffbruchs an Land. Auch dieser metaphorische Mehrwert ist demontiert: Gemeint ist die religiöse Vorstellung des Kirchenschiffes als sinnbildliches Vehikel, als Schiff der christlichen Gemeinde mit Christus als Steuermann, der durch die Schrecken des Lebens und die drohenden Gefahren navigiert. Stattdessen scheint die Sünde ist legitimiert, Moral, Ethik und Glauben außer Kraft gesetzt: „Die schwankende *navicula Petri* kündigt von der höchsten Gefahr, die im Bilde des gekenterten Schiffes der Kirche apokalyptische Wirklichkeit wird.“¹⁰²

Der „Hafen des ewigen Heils“¹⁰³, der den „reueigen Sünder aufnimmt“¹⁰⁴, den „verlorenen Sohn“, wie es als Parabel in *Fluchtpunkt* heißt und im Eingangsbild des Briefes noch auftaucht, ist in der Bildbeschreibung den vernichtenden Elementen „Rauch und Flammen“ übergeben, dem „Verderben“ anheim gegeben: „und nirgends gibt es einen Ausweg“ - resümiert der Verfasser.

Die maltechnischen Hinweise, die Fragen der Farbgebung, des Farbauftrags, vor allem aber die deutlichen Implikationen der „alten Meister“ (*Briefe*, S. 156) und der „großen Landschaft“ (ebd.) verweisen auf die Anlehnung und Tradition der düstren Weltlandschaften Bruegels, die in der *Ästhetik des Widerstands*¹⁰⁵ dem reisenden Ich im tschechischen Warnsdorf, gebrochen durch eine Fensterscheibe einer Buchhandlung, in ihrer Zeichenfunktion ins Auge fallen und die mit Weiss' Gemälde *Das Große Welttheater*, vor allem hinsichtlich des Versuchs „... menschliche Grunderfahrungen in ihrer Totalität zu reflek-

¹⁰¹ Vgl. Manuel Köppen: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss: Werk und Wirkung, a.a.O., S. 9 f

¹⁰² Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 96

¹⁰³ Bernhard Blume: Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Wassers, a.a.O., S. 23

¹⁰⁴ Alain Corbin: Meereslust, a.a.O., S. 241

¹⁰⁵ Vgl. AdW, I, S. 172: „Brueghel und Kafka hatten Weltlandschaften gemalt (durch die beiden Namen werden die Malerei und das Schreiben zusammengeführt, Anm. MW), dünn, transparent, doch in Erdtönen, ihre Bilder waren gleichzeitig leuchtend und dunkel ... „Die erwähnten Erdtöne, die hier wohl bemerkt für Kafka und Bruegel gleichzeitig genannt werden, sind die in seinem Brief genannten Farben des „Temperaschwarz“, „Terra die Siena“, „caput mortuum“; auch das in der *Ästhetik des Widerstands* erwähnte Paradoxon „ihre Bilder waren gleichzeitig leuchtend und dunkel“, taucht im Brief durch die Wiedergabe der für ihn so faszinierenden Maltechnik der alten Meister bereits auf: „...daß ich durch Untermalung das Leuchten der Farbe fördere...“ Schließlich belegt der Hinweis auf seine eigene Prager Zeit (Kafka), in wie weit dreißig Jahre vor seinem *Opus magnum* die Ideenkonstellation bereits vorliegt.

tieren“¹⁰⁶ deutliche Ähnlichkeiten aufweisen. Diese kündigen sich in dem 1936/37 geschriebenen Prosastück *Skrumme* als „Moritat zu einem Bild, das den Weltuntergang darstellt“¹⁰⁷, bereits an:

*Ihr Menschen seht:
Die Welt geht unter
Und all der faule, herzlos' Plunder
Euch ganz und gar zusammenmäht,
Besteht aus Pappe, Blech und Stabl
Zum Herrscher macht' ihn eure Wahl
Ihr Menschen seht:
Die Welt geht unter
Und sollte es euch nehmen Wunder
So ist es leider schon zu spät.
Habt ihr noch Blut, so färbt den Sand
Und sterbt in Ehr' mit eurem Tand!*

In der Wasser und Land umfassenden Überschau gebannter Augenblicke und singulärer Szenerien des Schreckens bietet sich eine Rundumperspektive, die der Allansicht der „wechselnden Bildprogramme der Panoramarotunden“¹⁰⁸ ähnlich sind und dem Bildbetrachter suggerieren, an mehreren Orten des Geschehens, „als wichtige Knotenpunkte“¹⁰⁹ gleichzeitig involviert zu sein: „Mikrologische Fallstudien verschaffen ... unvergleichliche Einblicke in das Leben mit allen seinen Schattierungen.“¹¹⁰ Die im Brief so benannte „große Landschaft“ ist die Folie oder Spiegelfläche, auf der die einzelnen Momente, die „Vielzahl erzählerischer Einzelaktionen“¹¹¹ projiziert und zu einem Ganzen zusammengeführt werden¹¹². Weiss' sprachliche Übermittlung versucht die Komplexität und Simultanität des Bildes, seine antithetische Motivik zu übermitteln.

Er changiert dabei auffällig zwischen filmischer Frontalaufnahme¹¹³ von isolierten körperlichen Details, Gesichtern oder Händen, zwischen aufdringlichen Nahaufnahmen bestimmter Handlungen, die von einzelnen Gruppen oder Paaren als Akteure des Bildes ausgeführt werden. Hier eröffnet sich ein Prinzip, das den versprachlichten Bildaufbau Géri-

¹⁰⁶ Vgl. Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei, Zeichnungen, Collagen., a.a.O., S. 24

¹⁰⁷ ebd., S. 37

¹⁰⁸ Vgl. Kunst -und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 13

¹⁰⁹ ebd., S. 11

¹¹⁰ ebd.

¹¹¹ Vgl. Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei, Zeichnungen, Collagen, a.a.O., S. 37

¹¹² Vgl. ÄdW, II, S. 14: „... sah der Maler die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehn.“

¹¹³ Vgl. die Ausführungen zum filmischen Prinzip in der *Ästhetik des Widerstands* in dem Beitrag v. Burkhardt Lindner: Der Widerstand und das Erhabene. Über ein zentrales Motiv in der ‚Ästhetik des Widerstands‘ von Peter Weiss, a.a.O., S. 35: „Plötzlich, ohne jede erzählerische Hinführung und Einstimmung, setzt der erste Band der ‚Ästhetik des Widerstands‘ ein und häuft im linearen Duktus der Aufzählung Bildfetzen des Pergamon-Frieses, erzeugt in atemlosen Stakkato aus überdimensionalen, der filmischen Großaufnahme vergleichbaren, Blickwahrnehmungen die überwältigende Szenerie eines Kampfes auf Leben und Tod.“

caults *Floß der Medusa* bestimmen wird¹¹⁴, in dem Weiss die Aufmerksamkeit von der einzelnen Hand eines versiechenden Flößlings auf einzelne Gruppenkonstellationen von Lebenden, Schon-Toten und Sterbenden lenkt, um der Dynamik des Bildes gerecht zu werden¹¹⁵. Die Fokussierung einzelner Figuranten, „Links fliehen Menschen aus den Trümmern, brechen todwund um, Frauen tragen Kinder davon“, überlagert sich mit der panoramatischen Totale, also der plötzlichen Erweiterung der Perspektive auf das *Tableau sans bornes*¹¹⁶, auf den hier bezeichneten Weltuntergang, der im versinkenden Schiff und in der in Flammen stehenden Metropole zwei parallele Untergänge globalen Zuschnitts initiiert. Der „Rundhorizont“¹¹⁷, der ingrimmige Blick des Malers auf eine feindlich-entfremdete Welt, wird damit in Erinnerung gerufen, den der junge Weiss in moritatähnlicher Versform, der ‚textlichen Illustration‘ seines ‚Welt-Bildes‘, präsentiert hat¹¹⁸.

*Die Sonne sinkt blutrot,
Kain schlägt seinen Bruder tot,
Judas, enttäuscht, wird sich erhängen,
In Sebastians Fleisch Pfeile drängen:
Leichen, von Kanonen zerfetzt,
Flüchtende von Bestien zu Tode gehetzt,
Auf den glitschigen Wellen
Viele Schiffe zerschellen,
Versinken in dunkler Flut,
Sturm heult in gewaltiger Wut...*

In der pessimistischen Zuspitzung der fliehenden Bewegung, die von allen Seiten des Bildes, sowohl vom Wasser als auch vom Land ausgeht - „alles Flucht, Flucht“ - eröffnet der Betrachter, nachdem er einzelne Schreckensbezirke anvisiert hat, die globale Perspektive, die im Titel des Gemäldes verbürgt ist und sich hier der Vorhang auf *Das Große Welttheater* auftut. Mit der Wiederholung des Substantivs „Flucht“ und dem Pronomen „alles“ werden die dynamischen Einzelaktionen in eine Gesamthandlung gebündelt und die zentrale Aussage hervorgehoben, auf die alle Bewegung hinausläuft.

Der instruktiv-verdichtete Auftakt der *Ästhetik des Widerstands*, der das Relief des Schreckens, den Pergamonaltar, zu fassen versucht und damit ein Relief für die ‚Romanwirklichkeit‘ zur Schau stellt, bringt nach diesem ästhetischen Prinzip die fliehenden Bewegungen der Gesichter und Körper zusammen, die alle auftauchenden Kunstwerke des Textes in ihrer Dynamik und Körperlichkeit vereint: Die beiden Satzstücke „... in eine einzige gemeinsame Bewegung“ (ÄdW, I, S. 7) und „in eine Metamorphose der Qual“ (ÄdW, I, S. 8) sind die beiden Transmitter, auf die die mannigfaltigen Bewegungen des

¹¹⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 27: „Wieder unter der schwärzlichen Masse seines Werkes stehend ... bemerkte ich, wie sich die Gesichtszüge und Gesten der zu einem Ganzen verschmolzenen Gruppe aus der Umdunklung herauschälten.“

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, a.a.O., S. 14

¹¹⁷ ebd., S. 20

¹¹⁸ Vgl. Raimund Hoffmann: *Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen*, a.a.O., S. 69

Romans hinauslaufen. Auch die Zuspitzung von Géricaults Bild ist diesem Prinzip verpflichtet: Der Künstler wartet, so konstruiert es der Autor, auf den entscheidenden Moment, in dem der Schrecken auf dem Floß sich in eine ‚einzige gemeinsame Bewegung‘ und in eine ‚Metamorphose der Qual‘ zusammenfassen lässt und die Evidenz des Schreckens sichtbar ist¹¹⁹.

In Weiss' Weltlandschaft ist die Flucht als versuchte Rettung vor dem Untergang zum Leitmotiv erhoben: Die Stadt als *urbs* und Schutzraum, die Kirche als Ort der Sinnstiftung, sind darin selbst dem Untergang preisgegeben. Stadt und Meer sind gleichrangige Synonyme für den Untergang geworden, in die eine Rückkehr im Sinne einer Ur-Erfahrung¹²⁰, wie sie am *Inseltext* erarbeitet wurde, nicht möglich ist. Peter Weiss' Erzählung *Der Fremde*, die eine metaphysische Stadtrealität in den Vordergrund stellt, vertieft diese Vorstellung der abweisenden Stadt, die eigentlich das „Verlangen nach Nähe und Erkenntnis“¹²¹ ausdrückt und zum Symbol der Verwurzelung des Ich werden soll, stattdessen aber die Unmöglichkeit seines Wunsches bewusst werden lässt:

„In eine Urzeit blicke ich hinab. Brodelnd im schrägen Licht liegt die riesige Gebärmutter aus Stein, darinnen die Zuckungen embryonaler Wesen. Und der Körper der Welt ist ein einziges Flimmern und Sausen, von keinem Traum durchstoßbar. Mit der Hand meine Augen beschirmend sehe ich Stadt und Meer, sehe im Sonnendunst verschwimmend das öde Grenzland ... „ (*Fremde*, S. 201)

Der erwähnte Wechsel der Perspektive wird sprachlich adäquat umgesetzt und in der gleichzeitigen Verwendung von parataktischen bzw. hypotaktischen Sätzen bekräftigt, wodurch eine Beschleunigung oder ein kurzweiliges Innehalten simuliert wird, eine Syntax, die bei den Bildbeschreibungen in der *Ästhetik des Widerstands* im Kern übernommen wird¹²².

Während sich die Grundaussagen des Bildes, sein Thema, seine Atmosphäre und seine Lokalitäten eher substantivisch vermitteln („Landschaft“, „Stadt“, „Staub“, „Rauch“, „Sonnenlicht“, „Trümmern“), so erfolgt die Beschreibung der Abläufe und Reaktionen durch negativ konnotierte Verben und Adjektive, zumeist mit dem Präfix „zer-“, der den Verfallsprozess plakativ verstärkt und das fluchtartige Verhalten der Personen auf der einen Seite sowie die unaufhaltsam beschleunigte Vernichtung der „großen Landschaft“ auf der anderen Seite wiedergibt („brechen“, „verkrallen“, „stürzen“, „strecken“, „schäumt“, „versinken“, „kämpfen“, „zerschmetterte“, „zermalmt“, „zerfetzter“, „zerrautem“, „abgerissener“, „verderbensselig“). Die gereihten Verben und Adjektive¹²³ geben der Bildbe-

¹¹⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 22: „Sein Unterfangen war es gewesen, die Letzten zu malen, die noch fähig waren, sich emporzustrecken.“

¹²⁰ Vgl. Manuel Köppen: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 18

¹²¹ Vgl. Rüdiger Steinlein: Ein surrealistischer ‚Bildtdichter‘. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss, a.a.O., S. 48

¹²² Vgl. ÄdW, II, S. 28; Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Würzburg, 1991, S. 34 f

¹²³ Die auffälligen Partizipkonstruktionen im Schlusswerk basieren auf diesen Strukturen.; Vgl. ÄdW, I, S. 7/8: „Mit maskenhaftem Antlitz, einander haltend und von sich stoßend, einander erdrosselnd, überkletternd,

schreibung eine Lebendigkeit und antizipieren die spätere Übertragung der ‚Bildwirklichkeit‘ auf das Ich und den Zustand der Welt.

Diese beschriebene Weltlandschaft, die getragen ist von den halluzinatorischen Visionen und Zwangsideen des Makabren, des Ruinösen und der totalen Vernichtung, die sich an allen Schauplätzen gleichzeitig entlädt und die Doktrin einer zerbrechenden Welt offeriert, wird zusammengefasst in den beiden Substantiven „Trümmern“ und „Verderben“. Wie das Substantiv „Flucht“ die Dynamik der fliehenden Figuren wieder zusammenbringt, so plakatieren die Begriffe „Trümmer“ und „Verderben“ die Gesamtaussage des Bildes; ein Konstruktionsgriff, der in den vielfältigen Bildern des *Widerstandsromans* aufgenommen wird und für jedes einzelne ein Fazit, einen Begriff findet: „Nur noch Schmerz und Verlorenheit waren auf der gewaltsam gebändigten Komposition abzulesen“ (ÄdW, I, S. 21/22)- heißt es nach der ersten Begegnung des Protagonisten mit Géricaults Ereignisbild im Louvre.

Das so erarbeitete Fazit eines Bildes führt beim Protagonisten zu einer greifbaren Einsicht in Kunst, die sich absichtlich einer wissenschaftlichen *Nomenklatur* entzieht ohne dabei Kunst zu banalisieren. Die Kunst bleibt autonom und wird gleichzeitig auf die ‚Wirklichkeit‘ des Protagonisten übertragen.

Die Zusammenführung von Kunst und Leben, das ureigene Projekt von Peter Weiss, ist damit im Auge behalten¹²⁴. An keinem Kunstessay des *Widerstandsromans* wird das so deutlich vorgeführt, wie am *Floß der Medusa*. Das Bild wird zum regelrechten Lehrstück für das Ich: So wie der Kraftaufwand, der mit dem Entstehungsverlauf des Bildes zusammenhängt, rekapituliert wird, werden als die daraus notwendigen Schlussfolgerungen und Übertragungen auf die unmittelbare Umgebung des Ich vollzogen.¹²⁵ Der Brief und seine Bildbeschreibung zeigen einen ähnlichen Verlauf¹²⁶. Mit den resümierenden Begriffen „Trümmern“ und „Verderben“ wird die beschriebene ‚Bildlandschaft‘ zur Einsicht über die ‚Lebenswirklichkeit‘ des Adressaten. Ausgehend von seinem Ölbild werden thematisiert:

- Einsamkeit und Sexualität
- die Situation als Künstler

vom Pferd gleitend, in die Zügel verwickelt, überaus verwundbar in der Blöße...unbezwinglich erscheinend als Meerungetüm, Greif, Kentaur, doch grimmassierend in Schmerz und Verzweiflung ... „

¹²⁴ In der *Ästhetik des Widerstands* ist diese Verbindung nachhaltig in Erinnerung gerufen durch einen plötzlich auftretenden Schwächeanfall Ayschmanns, mit dem der Ich-Erzähler zusammen das *Cahier d'Art* (als erste konstruierte Zusammenführung der wichtigen Gemälde, die später im Louvre vom Ich allein besichtigt werden) durchblättert. Beide erarbeiten diskursiv die für den Roman entscheidenden Kategorien des Noch-Lebens, des Schon-Sterbens und des Todes als die Bedrohung des eigenen Leben sichtbar in Erscheinung tritt: Vgl. ÄdW, I, S. 345: „Ich fragte Ayschmann, ob ich ihn zum Krankenhaus bringen sollte, aber er hatte das Buch schon wieder aufgeschlagen mit Goyas Bild von der Erschießung der Aufständischen.“

¹²⁵ Vgl. auch die sublimale Zusammenführung von Kunstwerk und Leben am Beispiel eines weniger prominenten Bildes: Das Ich beschreibt das Lieblingsbild des Vaters, einen von Köhler gemalten Arbeiteraufstand. Im Anschluss daran heißt es: „Ein Zug Arbeiter in zerschlißnen Overalls kam uns auf der Brücke entgegen“ (ÄdW, I, S. 359) - die Verbindung Kunst und Leben ist dem Ich *ad hoc* bewußt und er assoziiert ein weitaus berühmteres Gemälde: „Da fiel mir, überwältigend, das Bild von Munch ein, mit dem Titel Arbeiter auf dem Weg.“ (ebd.)

¹²⁶ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Bonn, 1990, S 83 f

- die angespannte politische Weltlage.

▪ Sexualität

In der ihm eigenen Bi-Polarität spricht Weiss in seinem Brief von einem entlegenen, imaginativen Bezirk inmitten der desaströsen, zusammenbrechenden Welt: „hinter zerrautem Buschwerk in den Trümmern einer Scheune“ (*Briefe*, 157) wird „abgeschlossen von der chaotischen Welt“ (ebd.) ein Schlupfwinkel ausgemacht, um den Schrecken „durch ihre Liebe“ (ebd.) zu bestehen. Das Verderben selbst, das hier konkrete Form in der „Coitus-Umarmung“ (ebd.) eines Liebespaares annimmt, das vom Maler in der Komposition des Bildes „im Vordergrund, auf einer Anhöhe“ (ebd.) exponiert ist, kann der Ausweglosigkeit - „nirgends gibt es einen Ausweg“ (ebd.) - begegnen. Die Botschaft der Briefbeschreibung lautet: Die Sexualität ist der verbleibende Schon- und Fluchtraum, die der Alleinherrschaft des Bösen entgegengehalten werden kann.

In *Abschied von den Eltern* wird daraus eine bipolare Struktur¹²⁷ entwickelt, die in den Katastrophenphantasien¹²⁸ des Knaben, der sich bevorzugt auf ein sinkendes Schiffe imaginert, eine erotische Seinsalternative formuliert. Ausgelöst durch ein prägendes Erlebnis der Nacktheit¹²⁹ wird die nächtliche Onanieleidenschaft zum allabendlichen Befreiungsschlag, um den Schrecken des Tages zu entfliehen und so im Schiffbruch mit seiner ultimativen Möglichkeit der Strandung, die ungezügelte geschlechtliche Liebe herbeizuphantasieren:

„Abends allein in meinem Zimmer umgab ein wildes Meer die Insel, auf der ich mit meiner Gefährtin lebte, hier hatten uns die Wellen an den Strand geworfen, und hier hausten wir zwischen den Klippen in einer verfallenen Hütte, unserer wahnsinnigen Liebe hingegeben.“ (*Abschied*, S. 54)

Wie die Literarisierung in Weiss' autobiographischer Erzählung nahe legt, kann der Schrecken nur durch die Flucht in die erotomanischen Phantasie überwunden werden. Eine zentrale Idee, die auch der Brief vermitteln will:

„... daß hier in zerfetzter, halb abgerissener Kleidung, in Coitus-Umarmung liegt, selbst verderbenselig in dem großen Verderben und doch abgeschlossen von der chaotischen Welt und von eigener Welt durch ihre Liebe umgeben.“ (*Briefe*, S. 157)

Der Moment des Entrücktseins und des Ausgestreckt-Liegens, sowie die Evokation erotischer Phantasien als Konstrukt, dem Schrecken zu entkommen, wie es die nächtliche Szene in *Abschied von den Eltern* vorführt, bleibt noch in Géricaults halluzinativer Verschmelzung mit den Flößlingen, insbesondere der Frau, bestehen und zehrt von dieser frühen Präfiguration: „Da lag er flach ausgestreckt ... umringt von seinen Bildern ...“ (*AdW*, II, S. 27)

¹²⁷ Vgl. Sepp Hickisch-Picard: Der Maler Peter Weiss, a.a.O., S. 100: „Die Polarität zwischen Chaos und heiler Welt der Liebe, zwischen Kindertraum und brutaler Vernichtung wird zu einem bestimmenden Merkmal von Peter Weiss' Bildern.“

¹²⁸ Vgl. Susan Sontag: Die Katastrophenphantasie. In: (dies.) Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, a.a.O., S. 297

¹²⁹ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 49

Im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* erfährt dieser Vorstellungsbereich darüber hinaus in der Fata Morgana, von der Lotte Bischoff im Schiffstank heimgesucht wird¹³⁰, eine radikale Zuspitzung. Die im Brief beschriebene Möglichkeit der Sexualität als Überwindung der Furcht und des Schreckens ist, abgesehen von dem Projektionsgehalt eines dahinter stehenden erotischen Bedürfnisses seines Verfassers, der im weiteren Verlauf des Briefes zur Sprache kommt, ein unverzichtbares *Credo* in Weiss' Denken geblieben, an dem er bis zum Abschiedsbrief Heilmanns an Unbekannt festhält¹³¹. Die Erkenntnis, in einer gänzlich einstürzenden Welt, sogar im Angesicht des Todes, die körperliche Liebe als Seinsalternative dem Grauen der Welt entgegenzuhalten, entwickelt sich von dieser Briefstelle über Weiss' in *Abschied von den Eltern* manifestierte Grundannahme:

„Und dann erlebe ich vielleicht eines Tages, dass es gar keine Einsamkeit gibt, dass diese ganze Kultur der Einsamkeit nur ein Missverständnis ist, nur eine Konvention...denn wie kann es Einsamkeit geben, wenn man einander so nahe kommen kann.“ (*Abschied*, S. 131)

- zum enttabuisierten Vorstellungsbereich der ‚Sexualität im Schrecken‘, wie er als Augenblick größtmöglicher Dezenz in Weiss' Abschlussroman benannt ist.

Die Kritiker¹³² haben diesen Vorstellungsbereich in der *Ästhetik des Widerstands* übersehen und haben dem Roman stattdessen vorgehalten, dass sich unter den jungen Helden keine Sexualität abspiele und dadurch die ganze Prosa an Glaubwürdigkeit einbüße. Weiss' Frage des Sexuellen, wie alle Bereiche des Seins, in die der Roman taucht, geht aber tiefer: Nur ein einziger Satz benennt das Geschlechtliche und wirkt neben der Halluzination Bischoffs und der subtilen Anspielung im Heilmann-Epilog auf alle Romanfiguren und den „Schrecken, der (sie) miteinander verband“ (ÄdW, III, S. 266), wo immer sie sich in der ‚Romanwirklichkeit‘ zusammen aufhalten: „Er wollte wissen, ob um die Frau gekämpft worden war, oder ob das Geschlechtliche unter der tödlichen Bedrohung jede Bedeutung verlor.“ (ÄdW, II, S. 15/16) Hier wird eine Frage mit Ausstrahlungscharakter, über die Raum-

¹³⁰ Vgl. ÄdW, III, S. 75: „Das Herz dröhnte. Sie riß sich die Kleider vom Leib. Sie stürzte sich ins Meer. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer. Sie lag im glühenden Sand ... Stahlmann hob vor ihr die Hand (dieser taucht in der Halluzination auf; Anm., MW) Sachte sagte er. Atme tief und gleichmäßig. Ich kann nicht, hörte sie sich sagen, Halte aus, es ist immer noch kühler draußen als in dir, sagte er.“ Die Erscheinung Stahlmanns, zu dem sie eine enge freundschaftliche Verbindung hat, führt unmittelbar zur sexuellen Projektion. Diese offenbart sich im Moment der äußersten Bedrohung, in dem alle Barrieren, Hemmungen und Prinzipien fallen und imaginär ausgesprochen werden kann, was die ‚Realität‘ versagt hat. Die Passage ist in der Sekundärliteratur zumeist auf ihren mythologischen Gehalt hin gedeutet worden (Vgl. Axel Dunker: ‚Den Pessimismus organisieren‘ Eschatologische Kategorien zum Dritten Reich, Bielefeld, 1994, 174 f) Dass hier Sexualität als Phantasma und Eskapismus aus der unmittelbaren Lebensbedrohung entwickelt ist, wird entweder nicht wahrgenommen oder zugunsten ‚renommierterer‘ Kategorien übersehen. Der als Flüstern imaginierte, intime Austausch zwischen Bischoff und Stahlmann ist unmissverständlich als Part eines Liebesakts zu verstehen, der durch seine Instruktionen beglaubigt ist. Der Vergleich der Temperaturen bezieht sich nicht auf den Schiffstank und das Außendeck, sondern direkt auf den Körper Lotte Bischoffs und die intrakorporale Wärme ihres Geschlechts!

¹³¹ Vgl. ÄdW, III, S. 202: „Die entsetzliche Bedrohung wollte uns zueinander treiben, sie bot sich mir dar im unerträglichen Gegenlicht.“

¹³² Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre, a.a.O., S. 121

Chiffre Floß hinaus, für den ganzen Roman eruiert, die nach dem Grundsätzlichen des Überlebens fragt¹³³.

Die am Floß modellhaft reflektierten Fragen stehen aufgrund ihres Sonderstatus' als Universalien über dem gesamten Romanprojekt und der engen Räumlichkeiten¹³⁴, die vor allem den III. Band auszeichnet¹³⁵. Die Frage, die Géricault in seiner vom Autor gezielt eingesetzten Rolle als Aufklärer angesichts der Zwangsgemeinschaft auf dem Floß bewegt, bezieht sich insofern unmittelbar auf die Widerstandskämpfer als Handelnde der ‚Romanwirklichkeit‘. Deutlich: Die Frage zielt auf ihre ausgelebte oder unausgelebte Sexualität. Auch hier ist eine markante Stelle, die für diese Interpretation spricht bisher übersehen worden: Nach ihrer fast einmonatigen ‚Internierung‘ im Wassertank und der projiziert-halluzinativen Verschmelzung mit Stahlman im Moment der tödlichen Bedrohung durch einen Ohnmachtsanfall betritt Lotte Bischoff für sie feindlichen Boden. Sie gerät in einen Bombenabgriff auf Bremen.

Peter Weiss entwickelt in einem Augenblick tiefsten Schreckens¹³⁶, in dem die Lebenden, die Sterbenden und Schon-Toten wie in den Ereignisbildern des II. Bandes zu einer Zwangsgemeinschaft verschweißt sind, einen imaginären Fluchtraum für die Romanheldin, um die gesehenen Bilder zu überstehen. Nach einer Kindheitsreflexion erinnert sich Lotte Bischoff aus welchem Grund sie noch ins faschistische Deutschland gekommen ist und die Strapazen der Reise überstanden hat: „Und gekommen war sie auch, um Fritz näher zu sein.“ (ÄdW, III, S. 93)

In derselben Dezenz, in der das Geschlechtliche der Flößlinge ausgesprochen ist, erinnert Peter Weiss daran, dass die Widerstandskämpfer nicht nur einen Namen trugen, sondern auch Menschen mit Schwächen, Sehnsüchten und Trieben waren. Der Andeutungscharakter hat damit Sexualität keineswegs chiffriert oder mystifiziert, sondern ihr vielmehr einen unspektakulären aber bedeutsamen Rang eingeräumt. Da die Romanfiguren wiederum Weiss' Idee vom Menschen als einem Kämpfenden¹³⁷ vertreten, erheben die an ihnen exemplifizierten Fragen einen universellen Charakter¹³⁸. Dieser ergibt sich über die kombinierte Metapher Floß-Schiffbruch, wie sie im Bild Géricaults verkörpert ist. Die Raum-

¹³³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 167: „Wie konnten sie dies überleben?“

¹³⁴ Vgl. das Kap. Living Space. in: Anna Pawelczynska: Values and Violence in Auschwitz. A Sociological Analysis, a.a.O., S. 28: „The wooden barracks were furnished with three-tiered, single bunks measuring approximately 100x175 cm. on which several women slept.“

¹³⁵ Vgl. ÄdW, III, S. 12: „Die paar Pritschen wurden stundenweise verteilt. Dort lagen die Kinder, die Frauen mit den Säuglingen, die Kranken.“

¹³⁶ Vgl. ÄdW, III, S. 93; Mit einer Straßenbahn fährt Bischoff durch die Bremer Trümmerlandschaft: „Immer langsamer fuhr die Bahn ... hielt an, fuhr weiter, brennende Scheite fielen herab, Menschen standen zusammengescharrt. Schreiende sah sie vor den Ruinen, und Tote in Reihen ausgestreckt, wie mit Mehl bestreut, andre krochen blitzhaft beleuchtet von der Sonne im Gestein umher, nach irgend etwas wühlend, greifend ...“

¹³⁷ Vgl. ÄdW, I, S. 344: „... das Floß trieb ab, und von den hundertfünfzig Menschen, die dort verhungern, verdurstend gegeneinander kämpften, waren nach zwölf Tagen nur noch fünfzehn am Leben.“

¹³⁸ Vgl. das Kapitel *Love and Erotica*, in: Anna Pawelczynska: Values and Violence in Auschwitz. A sociological analysis, a.a.O., S. 96: „At the same time, in situations of direct and immediate danger, the desire of love sometimes turned out to be stronger than the bond with a loved one. These were the most strenuous tests of human feelings; they were ultimate decisions - love or death.“

Chiffre Floß als Ort der Zwangsgemeinschaft weist auf die im Roman namentlich erwähnten Ortschaften des Schreckens¹³⁹. Dahinter stehen die universellen¹⁴⁰ Bezirke des Grauens, die Weiss überzeugend im *Devina Commedia Projekt* benannt hat¹⁴¹.

Das so skizzierte Paradigma des Daseins entspringt einer ganz frühen Mutmaßung seines Autors, der in *Abschied von den Eltern* die obsessive Sexualität als eine Seinsalternative formulierte und in der erotomanischen Phantasmagorie Géricaults¹⁴² eine für den Künstler charakteristische Leidstruktur komponiert: „Er umschlang den Körper der Frau“¹⁴³. Die im Brief ausdrücklich als „eigene() Welt“ bezeichnete Sexualität innerhalb eines abgeschlossenen Terrorbezirks, aus dem es kein Entrinnen gibt („in den Trümmern einer Scheune: ein Liebespaar ... in Coitus-Umarmung“) - allein die hedonistische, körperliche Liebe den Ausweg darstellt, ist imaginär in Weiss' Abschlussroman als „Topographie des engen Raums“¹⁴⁴,

- auf dem Floß der „Medusa“ als hypothetische Frage Géricaults,
- als halluzinogene erotische Projektion Lotte Bischoffs im beengten Schiffsleib,
- als Erinnerungsmoment Heilmanns unmittelbar vor der Hinrichtung in der Todeszelle

als ein Diskurs der Sexualität im Schrecken und des Überlebens bezeichnet. Hinter der malerisch umgesetzten Figurine steht ein kaum fassbarer existentieller Grenzfall, den Peter Weiss auf dem *Floß der Medusa* sichtbar machen wird, und der, wie die subtile Anspielung auf die Sexualität unter den Flößlingen, übersehen wurde. Es ist neben dem Sexuellen der symbolische Moment des Scherzens¹⁴⁵ und Lachens angesichts der Qualen und des bevorstehenden Kannibalismus, eine Sekunde des Glücksgefühls zuzulassen und damit eine Gegenwelt zu errichten, um weiter leben zu können:

¹³⁹ Der Roman bezeichnet auch hier mit einem einzigen Wort die Zuspitzung allen Terrors, „Oswiecim, dem Bahnknotenpunkt“. (ÄdW, III, S. 13)

¹⁴⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 256: „Vom Zeitpunkt an, der dem Datum meiner Geburt entsprach,...hatte sich in mir der Sinn für universale Zusammenhänge herangebildet“; Dieses Erkenntnisinteresse zeichnet den Ich-Erzähler vom ersten Moment seines Auftretens am Fries bis zum grausamen Moment, in dem er sich in die Todeszellen von Plötzensee begibt, um den Tod seiner Freunde zu bezeugen, aus. Der Roman selbst verkörpert eine Universalie: „Je tiefer ich eindrang in dieses Buch, desto mehr wurde angerührt von der Welt, in der wir lebten.“ (ÄdW, II, S. 178)

¹⁴¹ Vgl. Peter Weiss: Vorübungen zum dreiteiligen Drama *devina commedia*, a.a.O., S. 147: „Und diese Schreiber sind Dante doch verwandt, indem sie sich selbst von den Geschehnissen, die sie schildern, nicht gefährden lassen. Wenn ein Überlebender heute über die Todeslager schreibt oder über die Vernichtung unserer Städte, oder auch nur über einzelnen Menschen, die in tiefster Misere aushalten, dann stellt er sich mit seiner Tätigkeit doch außerhalb dieser Dinge.“

¹⁴² Vgl. hierzu Genia Schulz, die in ihrer Untersuchung die „persönliche Katastrophe“ Géricaults heraushebt; in: (dies.) „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 74

¹⁴³ Vgl. ÄdW, II, S. 16

¹⁴⁴ Vgl. Manuel Köppen: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 24

¹⁴⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 22: „... wie die Schiffbrüchigen mitten unter den Schrecknissen, fähig waren zum Scherzen, wie sie einen Augenblick lang ihre Lage vergessend, in Gelächter ausbrachen ... „

„Die Fähigkeit des Menschen, sich auch in offenbar verzweifelten Situationen einen Schlupfwinkel zu schaffen, sich abzukapseln, eine dünne Schutzwand rings um sich zu errichten ...“¹⁴⁶

Die Vorstellung des entrückten Raumes und der projizierten Hingabe ist im infantilen Wunschtraum der Strandung auf einer kargen, verlassenem Insel und in Weiss' eigenem Bild vom Schiffbruch vorgezeichnet. Die Imaginationsbezirke einer zertrümmerten „Scheune“ und der „verfallenen Hütte“ gehören zu den frühen Schreckensbildern¹⁴⁷, die Weiss in seinem Schlussakkord, der *Ästhetik des Widerstands*, aufklingen lässt und die ihn zu den beengten Ortschaften der Zwangsgemeinschaft führen.

7.9 Initiatorische Übertragung und Perspektivenwechsel

Als der Verfasser auf die Liebenden in seinem Bild hinweist, steht plötzlich die eigene Desillusionierung, die eigene Schiffbrüchigkeit vor Augen: Der Verlust von Status, Identität, Selbstbewusstsein, Liebe und Sexualität. Das beschriebene Bild generiert in auffälliger Weise zur Problematisierung des Ich, an die sich der Briefschreiber plötzlich gestoßen fühlt: „Auch ich möchte verderbensselig leben“. (*Briefe*, S. 158)

Dieser plötzliche Umschwung, der das Interesse auf die eigene Person richtet und von der Bildbeschreibung unvermittelt auf einen anderen Schauplatz wechselt, taucht in der *Ästhetik des Widerstands* an zwei prominenten Stellen auf, als der Ich-Erzähler dem Gemälde gegenübersteht und den „Eindruck eines plötzlichen Erlöschens“ (ÄdW, II, S. 21) des Farbimpetus bemerkt und sich von Géricault abwendet: „plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen“ (ÄdW, II, S. 33), um sich den Tagesgeschehnissen und seiner eigenen Person wieder widmen zu können. Mit dem so konstruierten unmittelbaren Wechsel in die eigene ‚Wirklichkeit‘ ruft der Ich-Erzähler den Anlass in Erinnerung, warum er überhaupt in Paris ist, auf. Somit ist die Beschäftigung mit der Kunst jederzeit zu unterbrechen und ohne weiteres wieder aufzunehmen.

Das Diskursive als lebendiges Element in den Kunstaneignungen der *Ästhetik des Widerstands* geschieht sowohl über die Gesprächsform (vornehmlich im I. Band) als durch den abrupten Wechsel vom Kunstgegenstand auf die eigenen vitalen Interessen des Ich. Auch damit wird ein dogmatisches, übertrieben wirkendes und insofern realitätsfremdes Reden über Kunst grundsätzlich vermieden. Das Ich im Roman entwickelt auf diesem Weg ein Gespür, wann es die Initiative zu ergreifen hat, die Beschäftigung mit der Kunst einstweilen hinter andere, dringlichere Fragen zu stellen¹⁴⁸. Weiss gelingt es, seinen Helden bravou-

¹⁴⁶ Primo Levi: Ist das ein Mensch?, a.a.O., S. 65

¹⁴⁷ Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf., a.a.O., S. 158

¹⁴⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 15; Auch wenn das Ich sich in seiner Wortwahl schon ganz mit den Flößlingen identifiziert und seine Lage mit der Instabilität des Floßes vergleicht, so führt dieser Prozess nicht - wie etwa bei Géricault - zur obsessiven Verschmelzung, sondern zur Wachsamkeit gegenüber der eigenen Situation: „Ich wußte in dieser Stunde nur, daß ich hindurch mußte durch eine Fülle von Ablagerungen, die sich so dicht ineinander verschoben und versponnen hatten, daß jede Bewegung gleichsam ein Knirschen und Bersten hervorrief, und nicht nur Bildnetze, Knäuel von Geschehnissen umgaben mich, es war, als sei auch die Zeit zerborsten ... „

rös durch dieses Fahrwasser zu schicken, ohne dass dieser sich in die Kunst versteigt und die eigenen ‚Lebensfragen‘ damit kompensiert¹⁴⁹.

In Weiss Brief führt die Szenerie des dargestellten Geschlechtsakts in seiner Weltlandschaft, in der es offensichtlich keinerlei moralische, ethische Schranken mehr gibt und die Welt sich in einem grenzenlosen *Tobuwabobu* austoben kann, unweigerlich zur eigenen, problematischen Liebesfähigkeit und Sexualität, die er den Freunden anvertraut. Im Bild findet er seine eigene Situation vor: „... schlief mit Mädchen, die ich nicht liebte, floh voller Abscheu ... Könnt Ihr wirklich lieben, mit brennendem Herzen, doch nie erfüllt sich mein Wunsch“ (*Briefe*, S. 158) und späterhin in den grotesk-verzerrten koitalen Handlungen der frühen Prosa literarisiert ist¹⁵⁰.

▪ Situation des Künstlers

Die anfänglich fast ausschließlich auf maltechnische Details konzentrierte Ebene der Bildbeschreibung, die seine zeichnerische Sorgfalt, seine isolierte Sonderstellung¹⁵¹ in der zeitgenössischen Malerei, seine ‚altmodischen‘ Umsetzungsverfahren darlegen möchte, wird zum Ende des Briefes zusehends verlassen und kehrt über den phantasmagorischen Entwurf des eigenen Daseins¹⁵² zur ‚Künstlerrealität‘ des Anfangs zurück. Die soziale Bezugnahme des Bildes, das „während des letzten halben Jahres entstanden“ (*Briefe*, S. 156) ist, prangert das materielle Besitzstreben und Statusdenken an, dem sich der in Schweden nur geduldete, aber nicht anerkannte Künstler gegenübersteht und eingehend in *Fluchtpunkt* dargelegt ist. Das „halbe() Jahr“ mit dem das nautische Bild der „Ozeanüberquerung“ eingeleitet wurde und das dem Ich als keineswegs verlorene Zeit vorkam, stellt sich am Ende der Bildbeschreibung als eine Phase der Demütigung und existentiellen Gefährdetheit dar, in der die Entfremdung, mangelnde Akzeptanz¹⁵³, Arbeits- und Aussichtslosigkeit¹⁵⁴ als einschneidende Lebenserfahrung vorherrschen, die in seiner Erzählung *Der Fremde* in einer

¹⁴⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 13: „Es war noch niemand wach, dem ich meine Loslösung aus den gewohnten Tagespflichten hätte melden können. Wie ein Fahnenflüchtiger stand ich auf der leeren Rue Casimir Périer, bedrängt vom Gedanken, daß ich umkehren, mich zu den Schlafenden zurückbegeben und warten müsse, was weiter geschehen solle.“

¹⁵⁰ Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O., S. 18: „Das ordinäre Gesicht der Frau versprach nicht viel. Aber mit Siebzehn brannte ich darauf. Wieviel kannst du bezahlen? Ich gab ihr, was ich hatte. Es reichte. Sie hieß Hertha ... ch spürte daß die Haut schmutzig war von Schweiß und Staub und voller Unebenheiten, ein starkes, billiges Parfüm lag über ihrem eigenen Geruch, der scharf und abstoßend sein mußte. Ich war ohne jedes Gefühl. Fühlte keine Lust ... bis mein Gehirn mir endlich den Befehl gab zu gehen ... Ich trat hinaus in die Freiheit wie nach einer Untersuchungshaft.“

¹⁵¹ Bemerkenswert ist die Empathie, mit der Weiss gerade die Jugendarbeiten Géricaults und nicht im Einklang mit den Traditionen stehenden Malweisen, so wie den Entstehungsprozess des Floßgemäldes verfolgt. Vgl. ÄdW, II, S. 31: „Als Einundzwanzigjähriger hatte er die Sündflut gemalt ... Das Motiv hatte der junge Maler einem Bild von Poussin zur Variation entnommen.“

¹⁵² Vgl. ÄdW, II, S. 17: „Sein Dasein, das war das Dahingleiten auf dem Floß ... „

¹⁵³ Vgl. Axel Burmeister: Peter Weiss - Assimilation und Integration in Schweden. In: Rudolf Wolff: Peter Weiss - Werk und Wirkung, a.a.O., S. 40: „Untersucht man die frühe Zeit, in der Peter Weiss in Schweden lebte, so kann dies an der damaligen chauvinistischen Haltung...weiter Kreise der schwedischen Bevölkerung gelegen haben, die Flüchtlinge aus Deutschland, einem Land, das immer ‚stärker‘ wurde und ‚expandierte‘, sowieso mit Mißtrauen begegneten.“

¹⁵⁴ Peter Weiss: *Der Fremde*, a.a.O., S. 154: „Ich dir helfen! ruft er Ich dir helfe! Was bist du denn für einer? Zu mir zu kommen! Hierher in diese Stadt zu kommen! Warum gerade hierher?“

surrealistisch-nautischen Daseinsmetaphorik¹⁵⁵ bearbeitet werden wird und den Freunden als handfeste Künstlernote geschildert wird:

„... während ich verzweifelt und wütend die chauvinistischen, idiotischen Kritiken über meine Ausstellung las. Während ich die Gesichter der vollgefressenen Ignoranten sah, die vor meinen Bildern standen, während ich in Angst an die ungeheuren Geldsummen dachte, die ich für die Galleriemiete, für die Rahmen, die Kataloge, die Miete für mein Zimmer schuldig war ... während ich sah, ... daß ich in diesem Land nie einen Erfolg als Künstler haben könnte ... „ (Briefe, 157)

Die als Anapher verwendete Konjunktion „während“, die im grammatikalischen Gebrauch einzelne Gedankengänge sprachlich zusammenschließt und einander zuordnet, versucht innerhalb des Briefes bereits ein Modell von Synchronizität¹⁵⁶ herzustellen, d.h. mehrere nebeneinander stattfindende, unterschiedliche Ereignisse in ihrer (gesellschaftlichen) Kausalität vor Augen zu führen. Bezogen auf die Briefstelle heißt das konkret:

- die Reaktionen der Kritiker auf die Ausstellung
- die Grübeleien über die eigene Situation in der Galerie
- die Reflexion über den künstlerischen Werdegang

Damit wird eine Unmittelbarkeit erzeugt, die eine konkrete Gegenwart und eine ungewisse Zukunft gleichzeitig perspektiviert und auf das Vorstellungsvermögen der Rezipienten zielt (hier: die Empfänger des Briefes). Das Ich sieht sich umzingelt und steht zwischen der personifizierten Ablehnung seiner Kunst durch die Kritiker und seinen zu verfolgenden vitalen künstlerischen Interessen.

Die syntaktische Verbindung zielt auf den Transport einer gesellschaftlichen Aussage und entwirft gleichzeitig zwei konträre Welten: Auf der einen Seite die Bonzen, die über die Kunst richten, und auf der anderen Seite das Ich, das seine Existenz mit der Kunst zu begründen versucht. Was als Klischee einer frustrierten Künstler-Existenz erscheinen mag, bezeichnet eher eine ästhetisch herausragend beherrschte Satzfigur, die von Weiss beibehalten wird, um die Sphären von Kampf und Unterdrückung in ihrer Gleichzeitigkeit und Aussichtslosigkeit zum Ausdruck zu bringen. Im *Introitus* auf der Berliner Pergamon-Insel, der eine Vorschau auf den späteren Besuch im Louvre darstellt, wird dieser Dualismus für den gesamten Textkorpus und für sämtliche museale Bereiche auf den Weg gebracht:

„Die Eingeweihten, die Spezialisten sprachen von Kunst, sie priesen die Harmonie der Bewegung das Ineinandergreifen der Gesten, die anderen aber, die nicht einmal den Begriff der Bildung kannten, starrten versohlen in die aufgerissnen Rachen, spürten den Schlag der Pranke im eigenen Fleisch.“ (ÄdW, I, S. 9)

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 213: „Und indem die Fluten des Ozeans eintönig mein Floß umrieseln, schaffe ich mir die Wirklichkeit der Stadt, aus der Zwangs-idee des Leben heraus lasse ich sie erscheinen...“

¹⁵⁶ Vgl. ÄdW, II, S. 22. „Und während das Floß dahinrauschte, im schäumenden, blaugrünen Wasser, angehoben von der einen Woge, überschüttet vom harten Schwall der nächsten, in fortwährenden Auf und Ab, drang der Tag des einundzwanzigsten September von draußen auf mich ein.“

Peter Weiss zeigt in der Museumsumgebung (Galerie, Salon) exemplarisch an der bildenden Kunst und der sich an ihr scheidenden Meinung die Zweiteilung der Gesellschaft in ein oben und unten: Das gilt als geschilderte eigene Erfahrung für die Stockholmer *Mässhallen*¹⁵⁷, auf der Berliner Museumsinsel, die bereits von den Nazischerger bewacht wird, und für den Pariser Salon, in dem Géricaults Bild der empörten Öffentlichkeit präsentiert wird. Das raffiniert vom Autor eingefädelte *Inkognito*-Auftreten Géricaults¹⁵⁸ im berühmtesten Saal des Louvre, beabsichtigt, Kritiker und Künstler imaginär zusammenzubringen, um das abstrakte, anonyme Künstler-Rezipienten-Verhältnis zu durchbrechen, zu verlebendigen und damit - wie für das gesamte Bild - eine Evidenz vorzustellen. Auch hier ist die Nähe von Kunst und Leben gegenwärtig. Nur weil der französische Maler unbemerkt mitten unter den angeblichen Kunstkennern weilt, die in festlicher Manier ihr despektierliches Urteil über die Qualität des Bildes fällen, und nur weil dieser Szene durch den Einblick in die Entbehrungen, Krankheiten¹⁵⁹ und Nöte, die den Entstehungsverlauf des Gemäldes begleitet haben, ausführlich vorbereitet ist, erzielt der Kontrast zwischen den feingekleideten¹⁶⁰ „Damen und Herrn der Gesellschaft“ (ÄdW, II, S. 31) und dem sich aufzehrenden¹⁶¹ Géricault diese Wirkung: „... ein paar Tage lang aß und trank er nichts ... umgeben von Halluzinationen“¹⁶²

¹⁵⁷ Vgl. Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, a.a.O., S. 152/153: „Zum ersten mal stelle ich das, was ich meinen Lebensinhalt nenne, an die Öffentlichkeit. Ich hoffe sehr, habe aber auch dunkle Ängste: die Umgebung ist nicht gut gesinnt. Ihr wißt: Ausländer, unerwünschte Ausländer ... Jeder hat ‚seine eigene Kunst‘, jeder hat Angst vor der Konkurrenz des Nachbarn, auch hierin, wo der Mensch eigentlich frei und er selbst sein sollte, ist er versklavt, an Normen gebunden, von Cliques abhängig.“

¹⁵⁸ Dieser „unerkannte“ Auftritt Géricaults, dem der Autor keine plausible Erklärung beifügt, ob sich Géricault etwa verkleidet unter das Publikum begibt, wird so als konstruiertes Element kenntlich gemacht und als Halluzination mit der mentalen Verfasstheit des Künstlers in Verbindung gebracht, die Weiss in der Gegenüberstellung mit der einleitenden Konjunktion „als“ der Salonszene voranstellt: „Als das Bild zur Ausstellung in den Louvre gelangte, lebte er in tiefer Verstörung.“ (ÄdW, II, S. 31) Auch hier wird vom Autor die Inkognito-Schiffspassage Bischoffs antizipiert, die ebenfalls „unerkannt“ im Tank bleibt und die Stimmen und Gespräche der Deutschen auf dem Deck vernimmt.

¹⁵⁹ ÄdW, II, S. 26/27: „Die Infektion griff das Rückgrat an, die Wirbelknochen begannen sich zu zersetzen, er verweste bei lebendigen Leib. Als Delacroix ihn Ende Dezember Dreundzwanzig besuchte, wog Géricault nicht mehr als ein Kind ...“, Vgl. auch den Hinweis, dass nach dem Skandal im Herbstsalon 1819 Géricault als ‚gebrochener Mann‘ Frankreich verlässt. Peter Weiss arbeitet im ganzen Roman mit psychosomatischen Indikationen. Für Géricault heißt es: „Die vier Jahre, die ihm noch blieben, waren mit sinnloser Hektik erfüllt, die ihm schließlich ... das Rückgrat brach.“

¹⁶⁰ Hier wird der Kontrast vorbereitet zu den Flößlingen, die „fast ohne Kleider“ (ÄdW, II, S. 29) an Land gehen, wo ihr Leid fortgesetzt wird.

¹⁶¹ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 123; Das dort beschriebene Künstlermodell, weist auffällige Parallelen zur fiktionalisierten ‚Künstlerbiographie Géricault‘ auf und unterstreicht, wie sehr Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* auf eigene Vorentwürfe zurückkommt: „Niemand war härter gewesen und rücksichtsloser als ich es war, gegen mich selbst. Bei Morgengrauen trieb ich mich aus dem Bett und begann meine Arbeit ... meine eigentlichen Leistungen gingen in der Abgeschiedenheit meines Zimmers vor sich, und diese Leistungen waren wie Blut das nach Torturen hervorsickert. Ich schlug mich mit den Fäusten in die Rippen, ich spie in meine Hände und schlug mir die Hände ins Gesicht, ich strafte meine Müdigkeit und Unaufmerksamkeit mit Nahrungsentzug, und bei all diesen Schindereien geschah es doch, daß Bilder in mir aufstiegen und sich langsam und tastend auf die Tafeln vor mir projizierten.“

¹⁶² Vgl. ÄdW, II, S. 17; Auch die Parallele zu den Brigardisten, die im Saal der *Bibliothèque Cercles des Nations* als Gestrandete aufgenommen sind und auf die das Bild gleichermaßen verweist muss bei den vielfältigen Verweisen, die das Bild anstrebt, mitbeachtet werden: „Schlafende lagen auf den Sofas, kauerten in den Fauteuils, zerschleierte Kleidungsstücke waren über die Lehne geworfen ...“, (ÄdW, II, S. 7); Vgl. auch die Briefstelle des

Der Kampf auf dem Floß der „Medusa“, der im dramatischen Akt des Umsteigens für die Oberen¹⁶³ in die Rettungsboote bzw. dem Verfrachten der Unteren auf ein provisorisches Floß seinen Anfang nimmt, wird als Kampf im *Salon de Carré* fortgesetzt, in dem Géricaults *Floß der Medusa*, das als ein *Affront* auf die Gesellschaft¹⁶⁴ aufgenommen, „hoch über den anderen Gemälden, in schlechtem Licht aufgehängt“ (ÄdW, I, S. 344) und damit willentlich - unter gleichzeitigem Verbot des Titels - boykottiert wird. Stattdessen wird es lapidar als „Schiffbruchszone“ (ebd.) in den Herbstsalon aufgenommen, um den authentischen Vorfall unter einem Allgemeinplatz zu kaschieren. Nicht nur der Kampf der Floßbesatzung setzt sich somit fort, sondern auch die Täuschung, der sie ausgesetzt waren, die noch im schlecht aufgehängten Bilde unter irreführendem Titel fortgesetzt wird. Eine für den Künstler infame Ausgrenzung, die Weiss dezidiert mit dem Schicksal der Flößlinge in Beziehung setzt. Dem Boykott¹⁶⁵ folgt der Verrat¹⁶⁶ und schließlich die Manipulation, der sie unmittelbar nach Verlassen des Mutterschiffs ausgesetzt sind¹⁶⁷. Weiss' Romanheld trägt auf diesem Weg die Täuschungen auf dem Floß und im Salon zusammen und entwickelt dabei eine Sensibilität gegenüber Täuschungsmanövern¹⁶⁸, mit denen er unmittelbar konfrontiert ist.

als Gestrandete ausgewiesenen Liebespaars: „... hier in zeretzter, halb abgerissener Kleidung...“ (Peter Weiss: Briefe, a.a.O., S. 157)

¹⁶³ Vgl. ÄdW, II, S. 12/13: „Die Vorstellung von diesem Einschiffen, unter Gebrüll und Hieben, während die Wogen die Schanzkleidung und die Maststümpfe der gekenterten Fregatte zertrümmerten, das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten, ... die Anstrengung, das Floß von der glitschigen Bordwand abzustößen, der Augenblick, das der Gouverneur, in einem Armstuhl sitzend, von der Zugwinde ins Hauptboot hinabgelassen wurde, solche Eindrücke nahmen den Maler in Anspruch, ehe ihn das Bild des vollgeladenen Floßes überwältigte.“

¹⁶⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 343: „... unerträglich aber war den Honoratioren, das Thema, das die Korruption der Beamtschaft, den Zynismus, die Selbstsucht der Regierung entblöbte.“ Dass die *Hautefinance* und die Regierungstreffen überhaupt das Bild auf sich bezogen ist Ausdruck ihrer Borniertheit und ihres eindimensionalen Kunstsinns. Géricaults Impetus des Schreckens, der allein die Evidenz des Bildes ist, wird ignoriert. Weiss zeigt damit die reduktionistische Lesart von Kunst auf, die über das *Floß der Medusa* hinaus verbreitet ist und seinen eigenen Kritikern zum Hinweis gereichen sollte!

¹⁶⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 12: „Die Instrumente und Karten, die der Kapitän ihnen versprochen hatte, erhielten die Schiffbrüchigen nicht.“

¹⁶⁶ Vgl. ÄdW, II, S. 13: „... gaben sie bald ... das Bugsieren auf und ließen die Seile fahren.“ (Die Seile wurden gekappt und so treibt das Floß, das weder über ein Segel, noch oder ein Ruder verfügte, ab! Anm. MW)

¹⁶⁷ Vgl. J.B. Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 42: „Diese Schaluppe sollte uns einige Seile zuführen, um unsere Masten aufzurichten - so hatte man uns von dem ersten Boot zugerufen, das vor uns herfuhr. Es ist uns unbekannt, was sie verhindern mochte, uns Takelwerk zu geben - genug, sie fuhr weiter ... „

¹⁶⁸ Wie erwähnt, ist dieser Aspekt, der sich über das *Floß der Medusa* ergibt, nicht untersucht: Für das Ich als Überlebender ist darin allerdings die Kardinalfrage seiner zu schreibenden Chronik gestellt. Ein scheinbar lapidares Ereignis auf dem Boulevard de Clichy, auf dem das Ich mit seinem Begleiter in einer absolut aufgeheizten Lage entlang geht, bezeichnet auf spielerische Weise die prekäre politische Situation. Vgl. ÄdW, III, S. 34: „... unter dem noch grünen Blattwerk der Bäume (durch das Temporaladverb *noch* wird bereits die Veränderung der Lage angekündigt; Anm. MW), drängte man sich um einen Gaukler, der lebende Frösche verschlang und diese, mit nachgeschüttetem Wasser, grimmassierend erbrach ... Beim Beobachten des Vorgangs, als im hervorspritzenden Wasser der Kopf, die zappelnden Beine eines Frosches nach dem anderen zwischen den Lippen des Artisten auftauchten, sagte Katz, seine Kunst bestehe darin, das Verschlucken und Würger vorzutäuschen, während er das Getier im Mund verwahrte ... Später würde er den von der Zunge festgehaltenen Laubfrosch unmerklich in den Glaskrug befördern.“

Ausgehend von seinen eigenen Erfahrung als Künstler¹⁶⁹, der über genaue Kenntnisse des Kunstbetriebs, der Ausstellungsbedingungen, des Galeriegeschäfts, der grundsätzlichen Arbeitsbedingungen¹⁷⁰ und Schwierigkeiten der Malerei verfügt und diese in seinem Brief mit der eigenen Künstleridentität und der angestregten Weltlage¹⁷¹ verknüpft, entwickelt Peter Weiss späterhin in der Géricaultpassage ein Modell von Synchronizität, das die Geschehnisse auf dem Floß mit denen im Pariser *Salon* in Beziehung bringt und anhand einzelner Sequenzen sogar bis zu vier Geschehnisse synchronisiert, die jeweils eine eigene Erzählebene und einen autonomen Schauplatz vertreten. Exemplarisch steht folgende Szene für ein literarästhetisches Verfahren: Nachdem das Ich über das damalige Betreten der „Nationalgalerie in Berlin“ (ÄdW, II, S. 21) mit seinen Freund nachdenkt, gleichzeitig auf surreale Weise den Pariser „Place Vendôme“ (ebd.) betritt, wartet er darauf, dass der Louvre seine Türen öffnet:

„... vorm Eintritt in den Louvre aber war nur eine Schwelle zu nehmen, und während die deutschen Truppen sich an der tschechoslowakischen Grenze formierten, Polen und Ungarn ihre eignen Forderungen auf Landgewinn stellten, und man sich im Hotel Dreesen am Rhein auf die Ankunft der britischen Delegation vorbereitete, wurden die Türen aufgeschlagen, und ich zog ein, im Strom der Pilger ...“ (ÄdW, II, S. 31)

Damit hat der Autor erneut auf den Universalstatus des Floßes hingewiesen, dass die Geschichte des Floßes und des Bildes also nicht um ihrer selbst willen geschildert werden, sondern um die ‚Außenrealität des Bildes‘ zu vermitteln. Am deutlichsten fällt die Analogie der „festlich gekleideten“ (ÄdW, II, S. 31), auf äußerliche Etikette (Täuschung) bedachten Vertreter der Gesellschaft vor den Bildern der Saison zu den eifrigen Diplomaten der kriegsbedrohten Metropole aus. Nicht nur in ihrem Phänotyp und Habitus ähneln die Ministerialbeamten dem „Hofstaat“ im Salon de Carré; die Konstruktion des Romans legt nahe, dass sie sogar aus denselben Reihen kommen. Die Machenschaften des Pariser Salon und das Ränkespiel, das durch das *Élysée* vertreten ist, werden von ein und derselben *Clique*, von den „mächtigen Kräften der Hochfinanz“ (ÄdW, II, S. 24) manipuliert: „... jetzt bestimmten dunkel gekleidete Herren feierlich und korrupt über das Geschick der Nationen.“ (ÄdW, II, S. 24)

¹⁶⁹ Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 28; In einem Gespräch mit Max Bernsdorf über sein Gemälde „Gartenkonzert“ (1938) wird der anarchische Charakter der Kunst thematisiert: „Jetzt stand ich mit Max vor dem Bild, und wir erörterten das Entstehen eines solchen Bildes mitten in einem bürgerlichen Haushalt, dem Werdegang eines Widersachers, der sich durch ständige Friktionen und Zwiste kennzeichnet. Alles, was ihm dargeboten wird, weckt seinen Unwillen, vor den Regungen der Wärme flieht er in die selbstgewählte Kälte, er lehnt die Geborgenheit ab, und wählt die Unsicherheit...“

¹⁷⁰ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 500: „7. Dezember 1970 Mein Atelier in der Stockholmer Altstadt, in dem ich seit dem 6. Juni dieses Jahres nicht mehr war, beginnt, die gleichen merkwürdigen Entstellungen und Verfremdungen anzunehmen, wie meine früheren Arbeitsquartiere. Heute nacht fand ich es nicht mehr an seiner schmalen mittelalterlichen Geschäftsstraße, sondern zwischen den Bauplätzen, Ruinen und Ausgrabungen um die Flemingata.“

¹⁷¹ Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss, a.a.O., S. 161: „Weiss hat sich jedes Bild hart erkämpfen und gegen das gestrenge Urteil, gegen äußern Druck sowie gegen den ‚Wahnsinn‘ des Weltanlaufs verteidigen müssen.“

Die Machenschaften, die 1938 vom Pariser Regierungssitz ausgehen¹⁷² und das abgekarterte Spiel im Herbstsalon des Jahres „Achtzehnhundert Neunzehn“ (ÄdW, I, S. 349), sowie die Ereignisse „Am zweiten Juli Achtzehnhundert Sechzehn“ (ÄdW, I, S. 343), dem Datum an dem durch grobe „Fahrlässigkeit“ (ebd.) die „Medusa“ strandet, werden von Peter Weiss in einem Datum gebündelt, um den immergleichen aussichtslosen Kampf als eine andauernde Universalie mit Nachdruck festzuhalten: Es ist der Tag, an dem der Louvre evakuiert wird und die „Selbstsucht der Regierung“ (ebd.) zu dieser Eskalation führt¹⁷³. Das Floß, der Salon, der Louvre, die (diplomatische) ‚Realität‘ in Paris und die Weltlage werden vom Erzähler gleichermaßen berücksichtigt und im Auge behalten.

Für die im Brief beschriebene Galerieszene ist ein anderer Punkt jedoch mit Blick auf die *Ästhetik des Widerstands* nicht außer Acht zu lassen: Der in seinem Abschlussroman emphatisch vorgestellte Künstler Géricault¹⁷⁴, der sich aus gesellschaftlichen Gepflogenheiten nichts macht und der mit seinem *Floß der Medusa* geradezu verschmilzt¹⁷⁵, ist in diesem Brief, in dem Peter Weiss sein eigenes Bild vom Schiffbruch und einer sinistren Weltlandschaft versprachlicht, an die der Verfasser in ähnlicher Weise emotional gebunden ist, vorentwickelt.

Der Géricaultessay zeigt, dass Peter Weiss ein Bündnis mit dem französischen Maler einging und während der Realisierung seines nicht weniger aufreibenden Romanprojekts einen emphatischen Zugang zu ihm fand. Die Analyse des weltberühmten *Tableaux* zeigt, wie sehr Weiss dabei auf diese, in seinem Brief von 1941 beschriebene Problematik¹⁷⁶ und existentielle *Krisis* zurückgreifen kann. Die Aussichtslosigkeit des Pariser Malers, die er ausführlich, oft bis ins Detail¹⁷⁷, vorführt, erinnert sein Ausgeliefertsein an die Kritiker erinnert, die Reaktionen im Salon de Carré¹⁷⁸ decken sich mit seinen eigenen Erfahrungen decken¹⁷⁹, die Weiss in der gehässigen Rezeption des ersten Bandes der *Ästhetik des Wider-*

¹⁷² Konkret sind es die Vorbereitungen des Ministerialstabs für die Paraphierung des Münchener Abkommens.; Vgl. Peter Weiss: Nb.1971-1980, a.a.O., S. 436

¹⁷³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 436: „12 Uhr mittags Sirenen in Paris: der gewöhnliche Donnerstag-Alarm. Kunstwerke im Louvre werden evakuiert.“

¹⁷⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 347: „Etwas von einem Dandy, einem Libertin war in diesem Maler, der seinem Ausbrennen, seiner Erschöpfung doch immer wieder einen überlegnen Farbfluß, einen atemberaubenden Rhythmus abgewann.“

¹⁷⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 22: „... als sei mit der Verschorfung und Verschlackung des Farbauftrags alles dokumentarisch greifbare aus dem Bild gewichen und allein eine Kunde der persönlichen Katastrophe des Malers übriggeblieben ...“

¹⁷⁶ Vgl. Peter Weiss: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 35: „Abends in meinem Zimmer, stand ich noch unter dem Eindruck dieser Bilder. Triumphierend hatten sich die Bilder über die lächerlich kleine Kammer erhoben. Diese Bilder klebten im Jetzt. Der Maler dieser Bilder stand mitten im Zusammenbruch der Welt.“

¹⁷⁷ Vgl. die Beschreibung des Ateliers in der Rue Louis le Grand und die imaginative Rekonstruktion des Mont de Martyrs (ebd. ÄdW, I, S. 26); Vgl. auch die punktuellen Notate zur Situierung der Parisszene. Weiss entwirft kleine urbane Wahrnehmungseignisse; Vgl. Peter Weiss: Nb.1971-1980, a.a.O., S. 448

¹⁷⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 31: „Im Salon Carré stand er unerkannt zwischen den festlich gekleideten Damen und Herren der Gesellschaft, dem Hofstaat, der Meute der Kritiker, doch als er ... die abschätzigen Bemerkungen hörte über die Farblosigkeit, die lehmige Düsterei des Gemäldes, erfüllte ihn Genugtuung, Hochmut, nichts könnte ich dran ändern, dachte er, je mehr Schwarz drin, desto besser.“

¹⁷⁹ Vgl. Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“, Berlin, 1984, S. 7

stands noch einmal zu spüren bekam. Und er sich - wie Géricault - entschließt, noch „mehr Schwarz“ in die zu schreibenden letzten Bände unterzubringen, sich jetzt erst recht auf die Seite Géricaults zu schlagen¹⁸⁰ und der „Meute der Kritiker“, den „vollgefressenen Ignoranten“ (*Briefe*, S. 29), wie er sie kompromisslos in seinem Brief nennt, damit einen Spiegel vorzuhalten, noch bevor sie den Roman abschätzig und gelangweilt zur Seite legen¹⁸¹.

Mit dem fiktionalisierten Auftauchen Géricaults am Ende der ‚Großen Galerie‘, dessen Belauschen der *Facon de parler*, hat Peter Weiss seinen Kritikern zeigen wollen, dass er die gespitzten Federn bereits kannte und eigentlich die Funktionalität des Literaturbetriebs als eitle Kumpanei im *Ambiente* des Louvre verkleidete.¹⁸² Der Autor hat hier unterschwellig sein eigenes Romanprojekt durchschimmern lassen: „Mit seinem gewaltigen Format schon ... drohte es alle übrigen Werke ... zu erschlagen ...“ (ÄdW, I, S. 343) und schon sein „Versuch ... hinsichtlich seiner historischen, ideologischen und moralischen Implikationen (war) eine Ungeheuerlichkeit“¹⁸³ und mithin „ein Angriff ... auf die etablierte Gesellschaft.“ (ÄdW, I, S. 343) Die an Géricault gezeigten produktionsästhetischen und mentalen Augenblicke sind Peter Weiss aus seiner eigenen Ausgangssituation nur allzu gut vertraut:

„... umringt von seinen Bildern und Zeichnungen, das Floß der Medusa, aus dem Rahmen genommen, füllte die Leinwand, niemand hatte das Werk kaufen wollen, ein Händler hatte ihm vorgeschlagen, die Leinwand zu zerschneiden und die Teile als freistehende Studien zu veräußern.“ (ÄdW, II, S. 27)

Dieses unzumutbare künstlerische Sakrileg, ein Bild zu zerteilen, das Weiss als Moment des tiefsten Elends konstruiert, greift auf eine eigene existentielle Erfahrung zurück, wie der Folgebrief in die Schweiz vom 6. August 1941 bezeugt: „Ich zerstörte die große Leinwand, warf die Pinsel und Farben fort, stand am Abgrund und wollte in die Tiefe springen.“ (*Briefe*, S. 159) Diese Todesnähe, die Weiss unverhüllt, neben der verhängnisvollen Suche nach Sexualität den Freunden preisgibt, ‚erlaubt‘ ihm, Géricaults existentiellen Kampf, der in der Beschäftigung mit dem Gemälde ausbricht, zu schildern; eine Voraussetzung, die er wiederum an Géricault abgibt:

¹⁸⁰ Géricault ist der (ältere) ‚Bruder im Geiste‘ für Peter Weiss. In ihm findet er einen Gleichgesinnten und Zuspruch für seine Arbeit. Von dessen „unerhörten Energien“ (ÄdW, II, S. 32) zehrt der Autor. Die Abkehr von Géricault, die sich durch mehrere Intervalle ankündigt („Plötzlich kam ich nicht weiter bei der Bemühung das Bild zu verstehen ...“, (ÄdW, II, S. 22) und schließlich im anfänglich irritierenden Satz mündet „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen“ (ÄdW, II, S. 29) ist nur eine vorläufige Absage im Sinne der Verlagerung der Aufmerksamkeit und des Interesses für die Arbeit an der Chronik (Ich-Erzähler) und für die Arbeit am Roman (Autor). Es ist eine Verabschiedung auf kurze Zeit. Beide bleiben eng mit Géricault verbunden und kehren zu ihm zurück.

¹⁸¹ Vgl. Peter Weiss: Nb 1971-1980, a.a.O., S. 810

¹⁸² Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der ‚Ästhetik des Widerstands‘ von Peter Weiss., a.a.O., S. 155; Es ist anzunehmen, dass die beiden Kritiker Raddatz und Ueding, die den Roman vernichtend beurteilten, diese ironische Spitze - die einzige übrigens, die sich in Weiss' Roman finden lässt - nicht bemerkt haben. Dass Weiss in seinem Roman in erster Linie eine gigantisch Fiktionalisierungsarbeit geleistet hat, haben beide Rezensenten jedenfalls ausgeblendet. (Vgl. ebd., S. 116 f)

¹⁸³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' ‚Die Ästhetik des Widerstands‘, a.a.O., S. 85

„Ohne das Durchleben der dreizehn Tage und Nächte der Qual hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden und die übriggebliebene Gruppe in ihrer Unteilbarkeit darstellen können.“ (ÄdW, II, S. 17)

Die „Intensität der Beschäftigung mit den abgründigen Dimensionen des künstlerischen Prozesses“¹⁸⁴ basiert ferner auf den handwerklichen Kenntnissen, die Weiss von der Pinselführung, bis zum Verfertigen eines Bilderrahmens¹⁸⁵ kennt und die für die Identifikation mit einem eigenen Bild wesentlicher Bestandteil eines vielschichtigen kreativen Prozesses sind, an die die *Ästhetik des Widerstands* immer wieder erinnert¹⁸⁶. Für das Gelingen des Kunstessays sind diese Elementarteile genauso ausschlaggebend, wie die Zeichnung einer komplexen Künstlerpsychologie¹⁸⁷, wie sie mit der Biographie Géricaults überaus ambitioniert angelegt ist. Wenn der Autor die dramatischen Umstände¹⁸⁸ fiktionalisiert, die das *Floß der Medusa* zur „persönliche Katastrophe des Malers“ (ÄdW, II, S. 22) werden ließen, so ist die Versprachlichung dieser Problematik¹⁸⁹ nur bedingt auf diese biographische Studien zurückzuführen, die für Weiss ohnehin ein ‚Berufsethos‘ waren, sondern vielmehr ein Rückgriff¹⁹⁰ auf die eigene Lebensphase, in die der Brief einen Einblick gewährt:

„... wie ich dann meine Bilder für die Hälfte, für ein Drittel, ja ein Viertel und Zehntel des Preises verkaufte, um nur ein wenig Geld zu bekommen und...meine Schulden bezahlte.“ (Briefe, S. 157)

Ein als überlebensgroßes *Tableau* gemaltes Bild zu zerschneiden, an dem mannigfaltige Vorentwürfe und Fragen der Komposition, der Perspektivierung¹⁹¹ und des Farbauftra-

¹⁸⁴ Vgl. Genia Schulz: ‚Die Ästhetik des Widerstands‘. Versionen des Indirekten in Peter Weiss’ Roman, a.a.O., S. 84; Vgl. Michael Hoffmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise, a.a.O., S. 97

¹⁸⁵ Vgl. Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, a.a.O., S. 152: „Viel Arbeit mit den Rahmen. Und sie werden schön.“

¹⁸⁶ Vgl. ÄdW, II, S. 35; Stellvertretend wird diese Implikation an *Vincent van Gogh* demonstriert, mit dem der Ich-Erzähler und sein Begleiter imaginär (eine der gekonntesten Zusammenführungen von Kunst und Leben im Roman, der Höhepunkt der angestrebten Verlebendigung der Kunst, in dem eine Paraphrase des *Paysan de Paris* versteckt ist und gleichzeitig der Pferdenarr Géricault durch das alte La Butte Montmartre reitet und auf dem hochgradig surrealistisch gefärbten Pflaster des Boulevard de Clichy imaginär mit dem Ich-Erzähler zusammentrifft: „Dabei hatte er nur eines im Sinn, sagte Katz, sein und seines Gefährten Dasein zu sichern, für sich und für sie um den Besitz der Produktionsmittel zu kämpfen, dieses bißchen Farbe, dieses Stückchen Leinwand, diese paar Pinsel.“

¹⁸⁷ Vgl. ÄdW, II, S. 347: „Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählten Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand. Diese Übereinstimmung stellte sich her, wenn der höchste Grad emotionaler Intensität erreicht war.“

¹⁸⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 17: „... umgeben von Halluzinationen, es erschien ihm seine Mutter ...“

¹⁸⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 23: „... sein Leben aber war das eines in die Enge Gedrängten, Einkapselten, der Haß auf die Eitelkeit der Gesellschaft, trieb ihn in den Zusammenbruch, wenn er sich zuletzt fast ausschließlich in Gefängnissen, Irrenhäusern und Leichenhallen aufhielt, so deshalb, weil er es nur noch zwischen den Ausgestoßenen ertrug, ihnen war er verwandt ...“

¹⁹⁰ Vgl. Rainer Koch/Beat Mazenauer: Die unabgeschlossene Suche nach einem Weltentwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss., a.a.O, S. 160: „Vergleichbar hat die Evidenz und Vehemenz der eindringlichen Bildrezeption wohl auch bei seinem Autor Peter Weiss alte Empfindungen und Selbstentwürfe aus einer vergangenen Epoche hochgerührt.“

¹⁹¹ Vgl. Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, S. 157: „... weiter fort schäumt das Wasser ... In der Mitte des Bildes ... Die Hauptfiguren aber sind im Vordergrund ...“

ges¹⁹² gekoppelt sind, um es dann als einzelne Studien zu verkaufen, ist für den Maler ein Akt *contre coeur*. Die Einfühlungsbereitschaft, mit der allein dieses Vorgehen geschildert wird und bereits im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* die Wichtigkeit und Intention der Komposition des französischen Malers auftaucht, die im Verlauf des II. Bandes durch tief sinnige *Nuancen* ausgebaut wird, die das Gemälde in eine radikal neue Sehweise bringen¹⁹³, versteht sich aus der - im wahrsten Sinne des Wortes - am ‚eigenen Leib erfahrenen‘ Situation, auf die Weiss zurückgreifen kann und wie sie im Brief an die beiden Freunde zur Sprache kommt..

Die augenfällige ‚Verlebendigung‘ eines Bildaufbaus, um daran das Leitmotiv des Schreckens und der Zwangsgemeinschaft zu demonstrieren, malerische Begriffe in die Literatur einzuführen, um ein Projekt zu verfolgen¹⁹⁴, speist sich aus der schmerzhaften Phase der ersten Jahre in Schweden, aus der dieser Brief stammt.

▪ Weltlage

Aus der eingangs noch selbst bescheinigten Hoffnung und Antriebskraft - „...sind doch Wurzeln zu Neuem entstanden“ - wird im Verlauf des Briefes, ausgelöst über die Identifikation mit dem Liebespaar, eine negative *Quintessenz*, die über das eigene Leben hinausreicht - „Mein Leben ist ein Zwiespalt; ich will, muß an eine Zukunft glauben und sehe oft nur ein Ende - Gäbe es doch eine Zukunft!“ (Briefe, S. 158) – und auf die zeitlichen wie geopolitischen Umstände, die dem Briefschreiber plötzlich bewusst werden, schwenkt. Das im Bild beschriebene Inferno richtet sich auf die unmittelbar bedrohte Lebenswirklichkeit und Lage auf dem europäischen Kontinent: „...und es ist Furcht vor dem Ende, vor der Großen Zerstörung.“ (Briefe, S. 157)) Damit hat der Brief seine Gegenwart angesprochen, die sich im Jahr 1941 mit den beschriebenen Szenerien, „alles Flucht, Flucht“ (ebd.) vollends mit der Ausweglosigkeit und Weltuntergangsstimmung auf dem Globus deckt. Der Krieg selbst hat ein *Großes Welttheater* entfacht, der im gekenterten Schiff und dem einstürzenden Kirchenschiff seine beiden Assoziationsfiguren¹⁹⁵ findet. Auch wenn Peter Weiss im schwedischen Exil isoliert von den Vorkommnissen auf dem europäischen Festland lebt, die die Welt in Atem halten, so ist seine Existenz „überschattet von den Fernwirkungen des Chaos, in das Faschismus und Nazismus die Welt gestoßen hatten“¹⁹⁶. Sein Bild *Das große Welttheater* eröffnet die *Summa* der Schrecken, die als „Große Zerstörung“ (Briefe,

¹⁹² ebd., S. 156: „Die Farben bekommen einen wunderbaren Schmelz und wirken fast nicht mehr materiell, und je genauer diese Weißuntermalung der Formen u. Figuren des Bildes angepaßt ist, desto größer wird ihre Plastik, ihre Bewegtheit, ihr Leben.“

¹⁹³ Peter Weiss gibt dem Bild eine von der ‚Lehrmeinung‘ abweichende Aussage. Nicht die Rettung, sondern der Untergang wird aus dem Bild herausgelesen. Vgl. AdW, I, S. 344: „Dies weckte eine Empfindung von Schwindel. Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“

¹⁹⁴ Bereits der Titel des autobiographischen Romans *Fluchtpunkt* ist ein *Terminus technicus* aus der Malerei und kann auf das vorgetragene erzählerische Projekt übertragen werden.

¹⁹⁵ Vgl. AdW, II, S. 4; Die drohenden Kriegsgefahr wird mit der Evakuierung des *Louvre* synchronisiert und der neuerlichen Bildaneignung durch das Ich. Eine der brilliantesten Momente des Géricaultblocks.

¹⁹⁶ Vgl. Heinrich Vormweg: Peter Weiss, a.a.O., S. 17/18

S. 158) über die Welt hergefallen ist. Die das neutrale Schweden erreichenden Informationen werden später in *Fluchtpunkt* halluzinativ verschränkt:

„... hörte ich ein anderes Rauschen, ein Rauschen von Wellen, Motoren, Tankketten, marschierenden Schritten, da marschierten sie im Staub der Straßen, müde, verschmutzt, und die Flüchtlinge zogen ihnen entgegen, in unendlichen Kolonnen, mit Wagen und Getier, mit Kranken, Sterbenden, mit Gestöhn und Geschrei, da waren die fassungslos starrenden Gesichter von Müttern, über ihre Kinder gebeugt, und Dörfer brannten, Städte brannten, Wälder und Felder waren aufgewühlt von Bombeneinschlägen, da war das Heulen in der Luft, das Pfeifen, das Bersten, es war zu hören im Erdloch, im Keller, im Bunker, und ich versuchte mir vorzustellen, wie es war, eingepfercht zu liegen zwischen Rohren und Rädern eines Unterseebootes, bei eindringendem Wasser ... wie das Wasser stieg, wie der Kopf noch freilag zwischen Wasser und Decke, und dann stieg Wasser in den Mund ... und ich versuchte mir vorzustellen, wie es war aufeinander loszukriechen ... in der zerschossenen Stadt, ich hatte es gesehen, in den Wochenschauen.“ (*Fluchtpunkt*, S. 35/36)

Auch hier ist die *Quintessenz*, die sich aus den zahlreichen Einzelbewegungen, Gesichtern, Geräuschen und Wahrnehmungsgegenständen ergibt, „Flucht“ und „Verderben“ - die Evidenz, mit der die einzelnen Momente des Wort-Bildes auf den Punkt gebracht sind. Die „zerschossene, einstürzende“ (Briefe, 156) Phantasma-Stadt mit ihren Emblemen der Hinfälligkeit und des Untergangs überträgt sich auf die Außenrealität, nachdem der gesellschaftliche Aspekt, die Aufnahme der Bilder durch die Kritik, bereits unmittelbar an die Bildbeschreibung angeknüpfte.

Nach diesem Prinzip verfährt Weiss mit Géricaults *Floß der Medusa*. Der Protagonist überträgt seine Beobachtungen und Erkenntnisse, die um das Floß kreisen, die „Psychologie der äußersten Möglichkeiten“¹⁹⁷ - wie Sternberger eine in Frankreich vorherrschende künstlerische Tradition an Géricaults Bild ausmacht - auf die Pariser Außenrealität¹⁹⁸, die wiederum das universale „System der Unterdrückung und Destruktivität“ (ÄdW, II, S. 33) verkörpert. Das Bild öffnet ihm „den Blick zu einer neuen Weite“ (ÄdW, II, S. 29), wie es für Géricaults Arbeit am Malprojekt heißt. Mit diesem Satz wird Géricaults Arbeit von Peter Weiss gewürdigt und auf einen Wert gebracht, der jenseits des *l'art pour l'art* steht und über jede Kritik und jeden Angriff erhaben ist. Wie die sichtbaren „Zeichen des Unheils“ (ÄdW, II, S. 9) auf der Fregatte, so die „gelbliche Verfärbung der Wellen“ (ÄdW, II, S. 11), als Hinweis auf den niedrigen Wasserstand, ignoriert werden und eine sofortige Kehrtwendung, die das Auflaufen verhindern könnte, unterbleibt¹⁹⁹, so verlaufen die halbherzigen, opportunistischen Bemühungen der Diplomaten, die Weltlage ins Lot zu bekommen. Wie der Kapitän der „Medusa“ auf Zeit spielt und schließlich nur noch auf Schadensbegrenzung setzt, als der Untergang nicht mehr zu vereiteln ist, so verhalten sich die Staatsmänner in der Manövrierung ihrer Staatsschiffe²⁰⁰:

¹⁹⁷ Vgl. Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie, a.a.O., S. 53

¹⁹⁸ Vgl., Manuel Köppen: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung, a.a.O., S. 24

¹⁹⁹ Vgl. J.B. Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte der Medusa, a.a.O., S. 23

²⁰⁰ Vgl. zur nautischen Metaphorik der Staatsverwaltung: Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 40/41

„... und als Chamberlain und Daladier vorm Abflug verlauten ließen, daß kein Preis zu teuer sei, so rechneten sie damit, daß der Konflikt sich begrenzen ließe“ (ÄdW, I, S. 42)

Wie die Floßbesatzung sich täuschen lässt²⁰¹ (Überlebensbericht) und die Flößlinge (Bild) die über sie hereinbrechende Welle nicht realisieren und vom fernen Schiff Rettung erwarten, das sich ihnen jedoch nicht nähert, sondern vorbeifährt, so breiten die Pariser unbehelligt von der Weltlage ihre Caféterrassen auf dem „spätsommerlich warmen“ (ÄdW, II, S. 34) Boulevard aus und sind imponiert vom „Gaukler, der lebende Frösche verschlang“ (ebd.)

Nicht Rettung verheißt das „sogenannte Viermächtetreffen“ (ÄdW, II, S. 42), sondern es ist vielmehr - wie die von Géricault stecknadelgroß gemalte Brigg am Horizont, die noch einmal zum Aufbäumen auf dem Floß führt - eine vergebliche Anstrengung angesichts der alles vernichtenden Woge, die über die Welt hereinbricht. Analog zu den Flößlingen, die sich ihren Rettern entgegenstrecken, eilt die Menge zum Boulevard Hausmann²⁰², um in überschwänglicher Euphorie „ihren Wundertäter“ Chamberlain zu empfangen und diesen in Analogie zur tuschschwenkenden Gestalt auf den Floß, „mit Blumen zu überschütten“ (ÄdW, II, S. 43) und dabei das herannahende Unglück zu verkennen. Weiss zeigt hier einen fassungslosen Protagonisten²⁰³ und dessen Gefährten angesichts des nicht mehr aufzuhaltenden Unheils²⁰⁴. Der aufmerksame Betrachter, der die Welle auf dem Bild realisiert und um den Ausgang des heroischen Barrikadenkampfes des Delacroix²⁰⁵ ‚weiß‘, verfährt mit der ‚Wirklichkeit‘, in dem er die Flut des Kommenden, die über die Welt hereinbricht nicht anders und erprobt seine Wahrnehmung:

„... die Blumen, die den Schindern zugeworfen worden waren, wurden aufs Grab der Unbekannten Soldaten gelegt, zu einem Berg, der schon die kommenden Millionen von Opfern pries.“ (ÄdW, II, S. 42)²⁰⁶

²⁰¹ Vgl. ÄdW, II, S. 13: „Doch die Nacht brach ein, ohne daß sie Hilfe erhalten hätten.“

²⁰² Weiss hat den Boulevard mit den Haussmannschen Projekten als Idee gegen das Volk und für die Klasse der Herrschenden bereits konnotiert, bevor es zu dieser Szene kommt. Dass das Volk nunmehr auf dieser Prachtstraße den „Sieg der herrschenden Klasse“ (ÄdW, II, S. 43) feiern geht, ist der Wahnwitz, dem das Ich auf Schritt und Tritt begegnet, sei es an der Fassade des Louvre, des Gare d’Orsay, inmitten der zierlichen Blumenbeete oder dem weitläufigen Champs Elysées.

²⁰³ Vgl. die im Brief angesprochene mentale Verfasstheit des Schreibers angesichts der „Furcht vor dem Ende, vor der Großen Zerstörung.“ (Peter Weiss: Briefe, a.a.O., S. 158)

²⁰⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 13; Die ‚Realität‘ auf dem Floß und die ‚Realität‘ der Brigardisten sind syntaktisch vom Autor ‚verschweift‘ worden, als sich das Ich unter der „beruhigenden Wirkung“ des Buches schlafen legt: „Doch die nacht brach ein, ohne daß sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.“ D.h. die 1. Nacht der Flößlinge koinzidiert mit der 1. Nacht der Brigardisten, die sich in den Sesseln der Bibliothek aneinanderkauern.

²⁰⁵ Vgl. ÄdW, I, S. 342: „Darin aber lag gleichzeitig das Schreckliche, denn nicht nur würde der Junge, völlig schutzlos dem Gegner preisgegeben, mit Bestimmung der nächsten Sekunde niedergeschossen werden und in den Leichenhaufen fallen, der geradezu bereit zu sein schien, ihn aufzunehmen, sondern wir wußten auch, was auf diesen achtundzwanzigsten Juli Achtzehnhundertdreißig folgte.“

²⁰⁶ Es sind genau diese Textstellen, in denen der Ich-Erzähler bereits als Überlebender und Chronist in Erscheinung tritt und ein Wissen preisgibt, das die Einsichten der Zeitgeschichte vermittelt, sozusagen den Ausgang der ‚Geschichte‘, in der er hier noch mitten drin steckt. Weiss signalisiert diesen Wissensvorsprung zumeist mit dem Auftakt „wir aber wußten“. An dieser Stelle des Romans wird das ganze, universelle Elend der Ge-

Der „Schwindel“ (ÄdW, I, S. 344), den das Ich bereits in der schlechten Reproduktion des Géricaultschen Gemäldes im *Cahier d'Art* feststellt und der sich allenthalben im städtischen Leben²⁰⁷ von Paris abbildet, führt schließlich zum „großen Bluffen“ (ÄdW, II, S. 42) und zum einhelligen „Täuschungsmanöver“ (ebd.), das durch den „Herrenabend ... in München“ (ebd.) fortan die Geschicke der Welt bestimmt. Peter Weiss überträgt hier die am Floß gewonnenen Erkenntnisse direkt auf die Instabilität der politischen Lage²⁰⁸, der sich Frankreich ausgesetzt sieht. Die „Warnungen einiger Seeleute“ (ÄdW, II, S. 11), einfacher Matrosen, die ihr Handwerk aber beherrschen, und ihr Versuch, die eitlen, arroganten Befehlshaber der Fregatte zu bewegen, den offiziellen Kurs zu ändern und die Zeichen des Meeres (Strudel, Klippen, lehmiges Wasser) zur Kenntnis zu nehmen, werden sprichwörtlich in den Wind geschlagen. Stattdessen ignorieren die Verantwortlichen sogar die Warnungen des vorausfahrenden Begleitschiffes²⁰⁹. Dieses Verhalten der Matrosen entspricht dem krampfhaften Versuch der internationalen, wie französischen Linken, die Mobilmachung und den Verrat an der Tschechoslowakei abzuwenden²¹⁰ und der verhängnisvollen Katastrophe einen Ausweg, abweichend vom offiziellen Kurs, entgegenzuhalten²¹¹.

Kraft der nautischen Emblematik und ihrer metaphorischen Qualität parallelisiert Weiss zwei Vorgänge, in denen diejenigen, die nicht die Befehlshaber oder die Legislative sind, die Zeichen (der Zeit) umso klarer zu deuten imstande sind²¹², aber in ihren Bemühungen, den Schiffbruch zu vermeiden, sowie den drohenden Untergang abzuwenden, kapitulieren müssen und ins Verderben gerissen werden:

schichte mit einem Schlag sichtbar, von dem fortwährend die Rede ist. So heißt es am Ende der Parisepisode, die Weiss so überzeugend und unmittelbar berichtet, dass beim Lesen zeitweilig der Atem stockt: „... so wurde der Aufenthalt in Paris zu einer saison en enfer.“ (ÄdW, II, S. 68) Damit eine Hypostatisierung oder Pathetisierung der Ereignisse vermieden wird, ist der Protagonist immer als ‚Mensch‘, niemals als Übergröße gezeichnet. Deutlich wird das an seinem Wunsch - den übrigens alle Figuren in Weiss Prosa haben - einen Haltepunkt zu finden: „Bilder der Stadt, wie ich sie während der letzten Tage erhalten hatte, machten sich geltend. Ich glaube, daß ich hier eine Bleibe finden könnte. Schlag dir Paris aus dem Sinn, sagte Katz. Du bist in das Stadium geraten, in dem die Stadt uns die Möglichkeit eines unversehrten Lebens vortäuscht. (Täuschung; Anm. M.W) Sie schmeichelt uns mit ihrem berühmten Licht ...“ (ÄdW, II, S. 45); Vgl. Peter Weiss: Briefe, a.a.O., S. 157: „... während ich mich nach einer Heimat sehnte ...“

²⁰⁷ Vgl. Kunibert Erberl: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu ‚innerer‘ und ‚äußerer‘ Natur in ‚Die Ästhetik des Widerstands‘ von Peter Weiss, a.a.O., S. 109

²⁰⁸ Die vielen Hinweise des Romans, dass das Unglück der „Medusa“ wie ein Menetekel auf das zeitgenössische Frankreich gewirkt hat, beziehen sich *nolens volens* auf die innenpolitisch, wie außenpolitisch verheerende Lage der Dritten Republik. Insofern hat der folgende Satz Verweischarakter auf den Zustand Frankreichs, in dem das Ich sich aufhält: „Die Unternehmung, (gemeint ist die Expeditionsfahrt der *Medusa* 1816) in ihrer improvisierten, fahrlässigen Art, entsprach der Lage, in der Frankreich sich befand...“ (ÄdW, II, S. 8); Vgl. Eduard Hüttinger: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 213

²⁰⁹ Vgl. ÄdW, I, S. 11: „In der Nacht brannte die Korvette Echo mehrmals Zündpulver ab und steckte eine Fackel am Besanmast auf, die Wachhabenden der Medusa aber ließen sich nicht einmal einfallen, auf die Signale zu antworten.“

²¹⁰ Vgl. Stefan Martens: Vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende des Vichy-Regimes (1919-1944). In: Ernst Hinrichs (Hrsg.): Kleine Geschichte Frankreichs. Stuttgart, 1994, S. 400

²¹¹ Vgl. zur ‚Weltgeschichtlichen Betrachtung‘ der Schiffsmetapher; Hans Blumenberg; Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 67

²¹² Vgl. ÄdW, II, S. 11: „Bei Tagesanbruch (diesen erlebt das Ich in Paris; Chamberlain landet auf *Le Bourget* bei Tagesanbruch, die im Morgengrauen verteilte Zeitung verkündet das diplomatische Vabanquespiel; Anm. MW) zeigte das Senkblei immer niedriger werdenden Wasserstand, abgekommen von den übrigen Fahrzeugen glitt das Flaggschiff der langen Sandbank...entgegen, selbst diejenigen, die in der Seefahrt am ungeübtesten waren, bemerkten die gelbliche Verfärbung der Wellen.“

„Da die Regierenden auf keine kommunistische Initiative eingingen, hatten die Zusammenkünfte des kleinen zurückgezogenen Kreises (die Volksfront; Anm. MW) etwas Unwirkliches an sich, und es war hier doch der einzige Versuch zu finden, der noch hätte einwirken können auf die Katastrophe, die jede unsere Regungen überschattete.“ (ÄdW, I, S. 25)

Im legendären *Bateau Lavoir*, auf der West-Seite des Montmartre, entziffert der Protagonist das Schiff als Allegorie der hinfälligen Situation, in der sich die Welt befindet. Die ausgiebige Beschäftigung mit dem nautischen Gegenstand, dem *Floß der Medusa*, das ihn vom Tag seiner Ankunft an fesselt und zu dem Zeitpunkt noch als ein probates Mittel gegen seine Schlaflosigkeit²¹³ angewendet wird, ihn also wach hält, wird am Ende der Pariser Zeit, als es gilt, auch von Géricault Abschied zu nehmen, zur idealen Versinnbildlichung der ‚Realität‘.

Das Ich ist innerlich noch ganz mit dem Floß verbunden. Es ist so lange Gesprächsthema²¹⁴ und Orientierungshilfe²¹⁵ in einer Stadt gewesen, in der er unterzugehen droht und kein eigentliches Ziel mehr vor Augen hat, dass sich eine allegorische Übertragung fast zwangsläufig ergibt. Nicht aus einer Laune heraus, sondern aufgrund des zähen Ringens, sich ein hoch komplexes Gemälde angeeignet zu haben, wird allein schon der Name *Bateau Lavoir* zum nautischen Wegeszeichen²¹⁶. Nachdem auf die dramatische Zuspitzung der diplomatischen Aktivitäten zwischen London und Paris hingewiesen wird, entdeckt das Ich im ‚wahren‘ Stadtbild den alten, verfallenen, hölzernen Schuppen, der zur Allegorie der Weltlage wird:

„Zur Seite der Rue Garreau erstreckte sich ein grob zusammengesetzter Bau, mit schrägen, zu den oberen Stockwerken führenden Leitern und blinden, teilweise mit Pappe vernagelten Fenstern ... Mürber, morscher, erloschener konnte nichts sein als dieses schuppenartige Gehäuse, das, nach den schwimmenden Wäschereien auf der Seine, *Bateau Lavoir* genannt

²¹³ Vgl. ÄdW, II, S. 7: „Übermüdet, doch zum Einschlafen nicht fähig, war ich zu den Regalen gegangen und auf ein Buch gestoßen, das ich zur Lektüre an mich nahm. (Eines der wichtigsten Handgriffe für den Protagonisten; er nimmt damit sinnbildlich sein eigenes Weiterkommen in die Hand. Weiss legt hier die Grundlagen für seine Eigenständigkeit und auch für seinen Überlebensstatus! Anm. MW) Von den Sätzen ging eine unheimlich beruhigende Wirkung aus, obgleich der Bericht sich mit Gewißheit auf die Katastrophe hinbewegte.“

²¹⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 26; Mehr noch als ein Gesprächsthema ist das *Floß der Medusa* seit der ersten Diskussion darüber mit Ayschmann zum gemeinschaftsstiftenden Vermittlungsträger geworden: „Géricault verband uns miteinander“ - lautet die Formel, die für das Ich noch dann gilt, als er als einziger von seinen Freunden überlebt!

²¹⁵ Vgl. den Beitrag, der sich mit dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny und seiner Bedeutung für den Protagonisten, „was seine Orientierungsnot in Paris nach der Demission aus der spanischen Revolutionsarmee angeht“, auseinandersetzt: Berthold Rünger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 228/229; Der Autor betont die Wichtigkeit dieser Lektüre als eine akribisch genaue Dokumentation der Geschehnisse auf dem Floß, die dem Ich-Erzähler vermittelt, wie die Floßbesatzung dem Verderben entkam. Peter Weiss hat aber bewusst das sich selbstverzehrende Künstler-Modell Géricault und den Überlebensbericht nebeneinander gestellt, damit der Protagonist - hinsichtlich seiner Rolle als Chronist und als Überlebender - zwei Vermittlungsinstanzen vor Augen hat, von denen er, durch das Spannungsverhältnis bedingt, außerordentlich profitiert!

²¹⁶ Vgl. Peter Weiss: Die Besiegten, a.a.O., S. 15/16; In der Gegenüberstellung der zerstörten Kindheitsstadt wird das Wrack eines Ausflugsbootes zum nautischen Topos der Hinfälligkeit, das als Zeichen die überall anwesende Zerstörung repräsentiert: „Du gehst wie im Traum: du kennst und fühlst den Sinn, auch wo das Bild trägt. Bis du zum See kommst, den du wiedererkenntst. Aber gekenterte und halbversunkenen Schiffe liegen wie Inseln im Wasser, bewachsen mit kahlen Mastbäumen. Noch immer steht ein Schild am Kai und lädt zur Ruderfahrt ein, das Wrack des Motorbootes liegt daneben.“

worden war und einem zwischen den Klippen der Brandmauern gestrandetem Flußdampfer gleich.“ (ÄdW, II, S. 38)

Das auffällige Gebäude steht selbst kurz vor dem Zusammenbruch und gerät als „Wrack“²¹⁷ zum Wegeszeichen²¹⁸. Die provisorischen Behelfsmaßnahmen, die Schäden mit vorge nagelten Pappen zu flicken, assoziiert das Ich *ad hoc* mit den nautischen Bildern²¹⁹, dem „Floß des gestrandeten Schiffs“ (ÄdW, I, S. 9), das ihn während seines ganzen Spaziergangs durch Paris begleitet hat. Die bizarr-verschobenen Brandmauern, die den Charme des Pariser Häusermeers ausmachen, werden vom Protagonisten nicht unter diesem pittoresken Gesichtspunkt realisiert, sondern ausschließlich ihrer Funktionalität wegen in Perspektive genommen und damit als ein äußeres, urbanes Zeichen einer Bedrohung hervorgehoben.

Dem seismographischen Blick des Ich entgeht in diesen „paar Stunden ... tödlich bedroht“ (ÄdW, II, S. 37) durch die Eskalation auf dem Kontinent, nichts. Ihrer unterschiedlichen Höhen wegen werden sie direkt als Analogie zu den „Klippen“ verstanden, die als Omen der Besatzung der „Medusa“ ihre missliche Lage vor Augen führen²²⁰. Mit der Entzifferung des Eigennamens *Bateau Lavoisier* knüpft das Ich eine Verbindung zur Schiffsmetaphorik und zur Strandung der Fregatte *Medusa* auf der Sandbank²²¹ und zum Moment, als das „Wrack ... umzuschlagen drohte“. Diese hoffnungslose Lage steht dem Schuppen bevor, der als Avantgarde das „Jahrhundert der Malerei, der Poesie“ (ÄdW, II, S. 38) symbolisiert, auf das das Ich hinweist, um zu verdeutlichen, was auf dem Spiel steht: Die Universalidee der Kunst, die mit der Räumung des Louvre bereits in Gefahr steht.

Eine eminent wichtige Eigenleistung des Ich kristallisiert sich hier heraus. Die hinter dem Floß verdeckte Metapher²²² des Schiffbruchs wird plötzlich im interpretatorischen Akt des

²¹⁷ Vgl. ÄdW, II, S. 12: „Den fünften Juli frühmorgens (Vgl. die Bedeutung dieser Tageszeit im Verlauf der gesamten Parisepisode; Anm. MW) wurde beschlossen, das Wrack, das umzuschlagen drohte, sofort zu räumen“; In der Marinemalerei sind die Darstellungen des Wracks besonders als Metapher einer gescheiterten Epoche, Bewegung oder Geistesströmungen verstanden worden; Vgl. Werner Timm: *Schiffe und ihre Schicksale. maritime Ereignisbilder*, a.a.O., S. 215 „In der Romantik wurde dieses Motiv zu einem wichtigen Symbol. Die Schiffswracks bei Casper David Friedrich und William Turner...sind Sinnbilder menschlichen Schicksals in der Auseinandersetzung mit den unerschöpflichen Mächten der Natur“; Vgl. Manfred Frank: *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt*, a.a.O., S. 91

²¹⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 11: „... und man fing zu pumpen an, das Schiff aber war nicht mehr zu retten.“

²¹⁹ Vgl. Peter Weiss: *Von Insel zu Insel*, a.a.O., S. 41; Peter Weiss greift hier auf ein maritimes Emblem zurück, dass im *Inseltext* bereits vorentwickelt ist: Der seismographische Blick des Ich fällt auf einen alten Bootschuppen, der ihm Verfallsprozess und das Fortschreiten der Zeit signalisiert: „... und setzte mich auf die Schwelle des verfallenen Bootshauses. Sogar der Steg draußen war morsch und geborsten...ich betrachtete ein schön geformtes Holzstück, das einmal Teil eines Fischergeräts gewesen war und jetzt vermodernd dem Kreislauf der Materie folgte. Noch schien sein abgenutztes Äußeres die Spuren der schwierigen Hände des Fischers zu tragen. Die Zeit verging.“ Weiss stattet seinen Protagonisten mit der irisierenden Wahrnehmungsschärfe seiner frühen Ich-Figuren aus: Der Blick in der *Ästhetik des Widerstands* koinzidiert mit der erweiterten Bewusstseinslage für die brennende Situation. Was das Ich in *Insel* seiner gefährdeten Ausgangslage abgewinnt, das trägt der herangereifte Protagonist in das äußerlich wie innerlich bedrohte Stadt-Milieu.

²²⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 11: „... und hohe Klippen davor, an denen das Meer sich heftig brach.“

²²¹ Vgl. J.B. Savigny/Alexander Corréard: *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, a.a.O., S. 20 f

²²² Vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik*, a.a.O., S. 78: „Betrachtet man das Bewußtsein, sofern es von Texten ‚affiziert‘ wird, mit der Phänomenologie als eine intentionale Leistungsstruktur, so gefährdet jede Metapher die ‚Normalstimmigkeit‘.“

Ich, seiner Assoziation mit einem „gestrandeten Flußdampfer“ sichtbar, die „in einen anderen als den aktuellen Zusammenhang verweist“²²³ und hier die Untergänge größeren Stils insinnuiert: „Der eschatologische Sinn ... ist unverkennbar“²²⁴, der im gestrandeten Dampfer verkörpert ist und sich bezeichnenderweise über der Stadt Paris befindet. Der Protagonist hat mit diesem Wahrnehmungsereignis und Übertragungsvorgang unter Beweis gestellt, dass er im Studium der Kunstgegenstände seinen eigenen Blick geschärft und erweitert hat - wie er es für Géricault konstatiert hat. Die Augenblicksemphase und das „Pyramidenmuster“ (ÄdW, I, S. 341), die als zwei zentrale Kategorien noch im Beisein seiner Mitstreiter an den Ereignisbildern von Delacroix bis Picasso erarbeitet wurden, stehen nun unmittelbar als Gefahrenmomente vor der ‚Roman-Wirklichkeit‘:

Die „gleich ... heranrollende Welle“ (ÄdW, I, S. 344), die „Spannung in der Erwartung dieser Salve“ (ÄdW, I, S. 346) bestimmen die Atmosphäre zwischen trügerischer Hoffnung und bevorstehendem Untergang in der kriegsbedrohten Hauptstadt²²⁵, für die das Ich die angemessene Metapher allein im Schiffbruch findet. Diese potente Metapher gibt sich scheinbar *en passant* am westlichen Montmartrehügel zu erkennen gibt, nachdem sie, genau genommen, seit der Ankunft der Gestrandeten in Paris²²⁶ virtuell vorhanden ist – und in der Aneignung von Géricaults prominentem *Floß der Medusa* vollständig in den Roman implementiert ist.

Ausgehend von seine Briefen, die Peter Weiss in einer persönlichen²²⁷, wie zeithistorisch²²⁸ gravierenden *Krisis* an seine beiden Freunde Jungk und Goldschmidt schreibt, ist hier versucht worden, eine Spur aufzuzeigen, die zum *Nukleus* der *Ästhetik des Widerstands* führt: Dem Kunst-Essay über Géricaults *Floß der Medusa*. Die Unmittelbarkeit, mit der das Gemälde in Sprache übersetzt und damit zu Leben erweckt ist, begründet sich aus dem gekonnt formulierten Ineinander von mehreren Erzählebenen, die das Leiden der Flößlinge, die Herangehensweise Géricaults, die Geschicke des Ich, zu einer „einzigen Bewegung“ werden lässt. Mit der enormen Konstruktionsleistung dieser Passage, die auf den III. Band des Romans nachhaltig wirkt, kehrt Peter Weiss in vielerlei Hinsicht zurück zu seinen eigenen Anfängen, die er in diese Dynamik einfließen lässt. Das Recherchieren wichtiger Fak-

²²³ ebd.

²²⁴ Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 95

²²⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 39 „Den fünfundzwanzigsten morgens, saß ich wieder in den Parkanlagen an unserer Straße, auf einer Bank im beschnittenen Buschwerk (gemeint sind die manierten Buchsbaumrabatten der Pariser *Squares*, die hier trotz der Weltlage sauberlich gepflegt sind. Ein Beleg für die überwache Wahrnehmung des Ich; Anm. MW), zu den Glockenschlägen aus Sancta Clothilde. Da gingen die Familien zur Messe, im Sonntagsstaat ... gleich würden von den Kanzeln die Gebete erschallen zum Schutz des Systems ... Ungeheuer türmte die Stadt sich auf“.

²²⁶ Vgl. ÄdW, II, S. 18: „Vom ersten Schritt an auf französischem Boden waren wir angesehen worden als Auswurf, die demobilisierten Soldaten, die Menge der Flüchtlinge wurden in Umzäunungen aus Stacheldraht getrieben ... es war dies ein Schleichweg aus einer Wüste ... zugehörig waren wir allein den Polizeiarchiven, fortan hatten wir uns jeden Tag auf der Präfektur zu melden und zum Abstempeln den Papierwisch vorzustrecken, der unser Dasein bedeutete.“; Vgl. hier die Analogie zur „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“, die die Flößlinge über sich ergehen lassen mußten (ÄdW, II, S. 29).

²²⁷ Vgl. Peter Weiss: Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, a.a.O., S. 160: „Ich irrte durch die Dunkelheit zurück, voller Todesgrauen.“

²²⁸ Vgl. ebd. „... während ringsum alles dem Tod und dem Verderben zustrebt ... „

ten ist für Weiss kein sprödes Material-Sammeln, sondern ein essentieller Prozess, die Motivation seines Dichtens überhaupt: Das Wiederaufleben-Lassen der frühen Bilder²²⁹.

Nicht nur der Schiffbruch als infantiles Emblem kehrt im *Finale* wieder, sondern mit ihm die Stadt Bremen mit ihrer eigentümlichen handeltreibenden, von Wasser durchflossenen Situation. Die später mit Bremen zwangsweise eingetauschte schwedische Metropole stiftet eine Art produktiver Unruhe, die die nautischen Bilder lebendig hält. Das Interesse für die maritimen Embleme bleibt zeitlebens und führt zu zwei Prosablöcken, die ohne diesen Rekurs auf das „Topologische Gedächtnis“ nicht in dieser Intensität vorlägen. In der Ver-textung von Géricaults *Floß der Medusa* und der Schiffspassage Lotte Bischoffs fließen Selbstentwürfe, Seinsalternativen und Lebenserfahrungen von Peter Weiss als fiktionales *Tableau* zusammen, die seinen Figuren induziert wird.

Die Beschäftigung mit dem nautischen Gegenstand des Floßes erinnert das eigene Bild vom Schiffbruch *Das große Welttheater*. Der Brief, der dieses Bild verlebendigt und schließlich zu einer Beschreibung des Welt-Zustandes und der Ich-Befindlichkeit führt, zeigt *in statu nascendi* ein Verfahren, das in der Géricaultpassage meisterhaft entwickelt ist. Die Briefe erlauben einen Einblick in Peter Weiss' Selbstverständnis als Maler, der affektiv an seine Materie gebunden ist. Die empathetische Zeichnung der ‚Romanfigur‘ Géricault, der sensibel geschilderte Entstehungsverlauf seines Gemäldes, versteht sich aus Weiss' eigener Künstlerbiographie und den Nöten, denen er ausgesetzt war. Das seinen Freunden vorgestellte Bild vom Schiffbruch vergegenwärtigt einen identifikatorischen Prozess, der Jahrzehnte später in der Obsessivität und den Projektionen des französischen Malers auf die zumalenden Flößlinge wieder zu finden ist. Auch hier ist die Restauration früher (Schreckens)Bilder abzulesen. Die eigenen Erfahrungen nicht zu leugnen, sondern sie im letzten Werk als Rekonstruktion aufkommen zu lassen, begründet das Reflexionsniveau, mit dem dort über Kunst und Leben gesprochen wird. Der Protagonist in der *Ästhetik des Widerstands* wird, von seinem Autor mit diesem Bewusstseinsgrad ausgestattet, im Universalgebäude der Kunst²³⁰ vor dem universellen Gemälde des Untergangs stehen und die Botschaft Géricault vernehmen: „Ihr, die ihr vor diesem Bild steht, so sagte der Maler, seid die Verlorenen, denen, die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung.“ (ÄdW, II, S. 27)

²²⁹ Vgl. Michael Hofman: Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der *Ästhetik des Widerstands*. In: PWJ1, S. 45

²³⁰ Vgl. René Huyghe (Hrsg.): Der Louvre in Paris, Köln, 1967: „Aber die Universalität der Idee, die in ihm verkörpert ist und die Kunstschatze, die er birgt, machen ihn zum Eigentum der ganzen Menschheit.“

8

„... das wir im anderen besser erkennen als in uns selbst“, Hans-Georg Gadamer

8 *Das Floß der Medusa* in der Peter-Weiss-Forschung

8.1 Zugang

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* kommt auch zum Beginn des neuen Jahrhunderts weder zu einer abschließenden Bewertung der literarischen Leistung von Buch und Autor noch scheint die Fülle an Möglichkeiten, das Gesamtwerk und den Schlussroman zu interpretieren, ausgeschöpft. Das Vorhaben, neue Interpretationen vorzulegen¹, verweist auf den an sich immer schon eingrenzenden Charakter einer jeden Interpretation und führt damit das Innovationsprinzip von Literatur und der sie begleitenden Wissenschaft vor Augen.

Dass sich aber die Auseinandersetzung ausgerechnet mit der *Ästhetik des Widerstands* nach wie vor behauptet, spricht für das Potential dieses Romans, der sowohl zum Zeitpunkt seines Erscheinens als auch aus heutiger Perspektive belletristischen Bedürfnissen kaum entsprochen haben dürfte bzw. entspricht². Damals wie heute mag allein das Lesen eines 1000-Seiten-Romans, der weder durch Zwischenüberschriften oder einzelne Kapitel noch durch ein aufgelockertes Schriftbild den gängigen Rezeptionsgewohnheiten entgegenkommt, eine unbekümmerte Zustimmung erfahren. Diese Vorbehalte hat ihrerseits die Literaturkritik der 80er Jahre unverblümt vorgetragen und - von einigen Ausnahmen abge-

¹ Vgl. Achim Kessler: „Schafft die Einheit!“ Die Figurenkonstellation in der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, Berlin 1997, S. 12: „Seither sind unzählige wissenschaftliche Arbeiten zur „Ästhetik des Widerstands“ erschienen, die sich zumeist an einem der politischen, historischen oder ästhetischen Themen des Romans orientieren. Die themenorientierte Interpretation des Romans schließt notwendig die Betrachtung der Romanfiguren ein, zwingt jedoch auch zu einer Selektion des Romanpersonals im Hinblick auf die jeweiligen Themen der Arbeiten. So fehlt bis heute eine eigenständige systematische Untersuchung der Figurengestaltung.“

² Vgl. G. Dunz-Wolff/H. Goebel/J. Stüsser: Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 164: „Am Anfang fiel es mir schwer, den Text über einen längeren Zeitraum konzentriert zu lesen. Das fortlaufende, nicht durch Absätze gegliederte Schriftbild, die wechselnden Standpunkte und Zeitebenen erforderten ein Höchstmaß an Konzentration und somit auch Disziplin beim Lesen besonders schwer zugänglicher Stellen.“

sehen - auf die sperrige Lektüre negativ, bisweilen verhöhrend reagiert³. Es ist müßig, sich auszumalen, mit welchen Angriffen die auf kurzfristige Effekte zielende Literaturkritik und ihre derzeitigen Vertreter heutzutage auf ein Buch wie *Die Ästhetik des Widerstands* reagieren würden⁴.

Dass Peter Weiss in gewisser Weise gegen eine bestimmte Erwartungshaltung angeschrieben hat und sich in die Monumentalität eines Stoffes⁵ hineingetraut, sich dort in ein überaus avanciertes literarisches Verfahren verstiegen hat, macht den Roman zu einem Roman ohnegleichen. Mit einer essayistischen Einführung in die Malerei Endre Nemes hat Peter Weiss gleichzeitig eine Charakterisierung seines abschließenden Werkes vorgenommen:

„Nicht Verläufe, hektisch sich überstürzende Ketten von Ereignissen werden dargestellt, sondern Zustände, komprimierte Zustände, in denen ein Epos gebannt liegt, schweigend, um im Gedankenvolumen des Beschauers aufzusteigen, sich zu regen und ihn tief hineinzuziehen in sein eigenes Erleben der Krise eines Zeitalters.“ (Nb. 1971-1980., S. 136)

Ohne Zweifel liegt genau hierin die Faszination der *Ästhetik des Widerstands* begründet, dass sie Zustände aufzuzeigen vermag, in denen nicht nur die Krisenerfahrung, also der tatsächliche zeithistorische Hintergrund gespiegelt scheint, sondern, dass die jeweilige aktuelle Krisenerfahrung des Lesers, mitschwingt und abgerufen wird. Dabei ist die Romankonzeption mit so vielen Verweistexten und Anspielungen versehen, denen die Forschung auf unterschiedliche Art und Weise und mit (teilweise dubiosen) Fachbegriffen beizukommen und das Imaginationspotential des Romans stillzulegen versuchte.

Was Nemes' Bilder für Peter Weiss in ihrer Aussagekraft repräsentieren, an das ist der Autor mit seinen schriftstellerischen Mitteln zweifellos herangekommen:

„Vor der Pulverisierung, der Auslöschung, vor dem Untergang einer Zeit, die mitgenommen wird ins Grab, wird von der Grenze des letzten Erkennens noch Bericht erstattet, es gibt kein Suchen dabei, nur ein Auffangen, manchmal fast blind und taub, ein Aufgreifen von vorbeisausenden Ungewißheiten, ein beharrliches Sammeln, das gegen jede Müdigkeit ankämpft, ein Zusammenstellen schließlich, ein Ineinanderfügen winziger Details einer einstmaligen Wirklichkeit, ein langsames Neuentstehen: Triumph über die Vernichtung.“ (Nb. 1971-1980, S. 136/137)

³ Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Berlin, 1988.

⁴ Vgl. Peter Stoppacher: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Graz, 1989, S. 38- 86

⁵ Vgl. Robert Cohen: Versuche über Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S.28/ 29: „Und in einem Gespräch ... meint Peter Weiss, auf die Textblöcke angesprochen, fast entschuldigend: „Ein Maler, der kubistisch malt, kann nicht anders malen als auf diese bestimmte Weise ... Und so ist es ein Zwang ...“ Es ist, soweit ich sehe, ein in der Prosa ... einzigartiger Vorgang, dass die Frage nach der Organisation eines Textes, bis in die syntaktische und gedankliche Gliederung, derart stark von der visuellen Erscheinung, vom Druckbild her entschieden wird.“ Vgl. Waltraud Wiethölter: Mnemosyne oder Die Höllenfahrt der Erinnerung. Zur Ikonographie von Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 230: „... und er (gemeint ist Peter Weiss; Anm. M.W.) wollte ein ‚Bilderbuch‘, das in seiner Materialität, angesichts seiner streng gefügten, fast abweisenden Text-Blöcke den Gebilden gleichen sollte, die er aus seiner Vergangenheit als Maler vor Augen hatte ...“

Das Potential, das es neben diesen fundamentalen Einsichten gleichwertig festzuhalten gilt, ist ein ästhetisches, wie es in der *Ästhetik des Widerstands* entwickelt und aufgehoben ist⁶. Nicht nur diese Dimensionen, sondern auch die thematische Vielfalt, insbesondere aber der universelle Anspruch eines dahinter liegenden Menschenbildes⁷ und Kunstverständnisses, verlangt geradezu eine immer neue Hinwendung auf diesen Jahrhundertroman⁸.

Was sich also auf erstem Blick als Zumutung an das Lesen darstellt, zeigt sich in der individuellen Beschäftigung⁹ mit Weiss' Abschlussarbeit als außergewöhnliche und ungewöhnliche Herausforderung; der Vorgang des Lesens und der Versuch, zu verstehen, was sein Autor auf so vielschichtige Weise vorführt, vervollständigt erst eine Ästhetik des Widerstands¹⁰. Freilich sollten Etikettierung wie 'Jahrhundertroman' nur zurückhaltend verwendet werden. Und wenn, dann sollte ihnen eine plausible Erklärung folgen, warum etwa *Die Ästhetik des Widerstands* diese Bezeichnung verdient. Zu Beginn dieses Jahrhunderts, um diesen emphatischen Zeitvorgang¹¹ erneut zu bemühen, zeigt sich, dass die angerührten Fragen und Probleme, die in der *Ästhetik des Widerstands* ausgesprochen oder entwickelt werden, immer noch virulent sind: „... es gibt kein Suchen dabei, nur ein Auffangen von vorbeisausehenden Ungewißheiten, ... das gegen jede Müdigkeit ankämpft.“¹²

Die vielen Beiträge zur *Ästhetik des Widerstands* sind in der Tat, wie sie es zumeist einleitend selbst bekunden, nur noch schwer zu überblicken. Interdisziplinär, wie der 1000-Seiten-Roman selbst angelegt ist und auch argumentiert, verhält sich auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm. Neben primär literaturwissenschaftlichen Untersuchungen

⁶ Vgl. Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 63: „Die Ästhetik des Widerstands ist Weiss' größtes, umfangreichstes und kompliziertestes Werk. Es entstand zwischen 1971 und 1980 als Resultat eines konkreten Entwicklungsprozesses und beschäftigte Weiss die meisten Jahre des letzten Jahrzehnts vor seinem Tod 1982. Der Umfang des Romans wuchs während seiner Entstehung weit über das geplante einbändige Werk hinaus.“

⁷ Vgl. Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, St. Ingbert 1991, S. 45-83

⁸ Etwas zurückhalternder in der Nomenklatur äußert sich: Michael Winkler: Schreiben im Exil. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 228: „Es ist nicht voreilig, die *Ästhetik des Widerstands* einen der letzten bedeutenden Romane über das Leben im antifaschistischen Exil und zugleich das wohl letzte große Prosawerk der deutschsprachigen Exilliteratur selbst zu nennen. Ja es ließe sich sogar die zunächst unhistorisch klingende These aufstellen, daß erst mit der Fertigstellung dieses Buches der Abschluß einer Periode der neueren Literaturgeschichte endgültig erreicht ist.“ Vgl. Hanjo Kesting: Die Ruinen eines Zeitalters. Über die „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: (ders.): *Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur*. J. Améry/A. Andersch/H. Böll/A. Eggebrecht/H.M. Enzensberger/E. Fried/S. Hermlin/W. Hildesheimer/P. Weiss, Berlin/Bonn, 1982, S. 216: „Ich möchte noch weiter gehen: Was Benjamin vorschwebte, als er seine Pariser „Passagen-Arbeit skizzierte, das hat Peter Weiss in der „Ästhetik des Widerstands“ ... verwirklicht: die Beschreibung eines Zeitalters aus seinen Ruinen.“

⁹ Vgl. G. Dunz-Wolf/H. Goebel/J. Stüsser (Hrsg.): *Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“*, Hamburg, 1988

¹⁰ Jens Birkmeyer spricht in seiner Arbeit über eine „Ästhetik der Schreckensbewältigung“, die Weiss mit der *Ästhetik des Widerstands* vorlege, „... deren Intention u.a. darin liegt, die Inkommensurabilität des Grauens in der Geschichte gegenüber den Möglichkeiten des Schreibens und Erzählens zu reflektieren.“ ders.: *Bilder des Schreckens: Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“*, Wiesbaden, 1994, S. 13

¹¹ Vgl. Volker Braun: Ein Ort für Peter Weiss. In: PWJb7, a.a.O., S. 22: „Es muß etwas historisch werden, damit es klassisch wird. Ich habe die *Ästhetik des Widerstands* immer als Steinbruch betrachtet, als immenses Material, freigelegt für andere Generationen.“

¹² ebd.

liegen anspruchsvolle Erkenntnisse zur *Ästhetik des Widerstands* aus der Geschichtswissenschaft¹³, der Philosophie¹⁴ oder den Erziehungswissenschaften¹⁵ vor. Nach wie vor fehlt eine stringente kunsthistorische Arbeit, die sich kritisch mit Weiss' literarischer Rezeption von Kunst allgemein, besonders jedoch mit den aufwändig zitierten Kunstwerken in der *Ästhetik des Widerstands* auseinandersetzt. Dessen ungeachtet, sind die Aspekte der Kunst und die zahlreichen Referenzen innerhalb des Romans so dominierend, dass nahezu jede Arbeit auf diese *Topoi* zu sprechen kommt und in der jeweiligen Fragestellung berücksichtigt. Auch liegen Erkenntnisse aus kunstgeschichtlich benachbarten Forschungen vor, die der Überbetonung von Kunst in der *Ästhetik des Widerstands* gerecht werden und hinsichtlich des damit bereits gebannten Schreckens die begrenzten Möglichkeiten künstlerischer Darstellungen aufzeigen, wie sie bereits im Auftakt des Romans manifestiert sind¹⁶.

8.2 Das Floß der Medusa und der Géricaultblock im Spiegel der Literaturwissenschaft

Das *Floß der Medusa*, jenes prominente Kunstwerk, das durch den essayistischen „Géricaultblock“ emphatisch und mit narrativer Überzeugung in den Roman implementiert wird, taucht als übergreifend anerkannte Fiktionalisierungsleistung in nahezu jedem Forschungsbeitrag zu Peter Weiss' Abschlusswerk auf¹⁷. Nachfolgend wird der Forschungsstand als ein Kommentiertes Verzeichnis wiedergegeben. Die Beiträge, die zur *Ästhetik des Widerstands* inzwischen veröffentlicht sind, haben mittlerweile ein kaum mehr zu überblickendes Ausmaß angenommen. Eine Vollständigkeit kann hier nur insofern angestrebt werden, als die Aufsätze, Biographien und Monographien (Dissertationen) berücksichtigt und kommentiert werden, die in der vorliegenden Untersuchung zum nautisch-maritimen Gegenstand

¹³ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, Berlin, 1993.

¹⁴ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Aachen 1996.

¹⁵ Vgl. Armin Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozess in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Frankfurt/M., 1994; vgl. ders.: Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1996.

¹⁶ Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Gießen, 1992, S. 37: „Nicht nur das Ich und seine Gefährten zeigen sich angesichts der Kunstwerke verunsichert, der Leser selbst stößt immer wieder auf die unüberbrückbare Differenz zwischen der im Roman präsentierten ästhetischen Gestaltung historischer Wirklichkeit und dieser selbst. Nicht die ‚politisch-widerständige Qualität von Kunst‘ bringt Weiss' Roman zum Ausdruck, sondern die Unsicherheit der Kunst angesichts einer Wirklichkeit, die jeden Versuch, das einmal verlorene Weltvertrauen zurückzugewinnen, von sich weist“.

¹⁷ Vgl. Klaus Koch: Sammelbände zur *Ästhetik des Widerstands*. Kleine Bestandsaufnahme nach 10 Jahren. In: PWJb1, a.a.O., S. 152: „Die geschichts- und erkenntnistheoretischen Implikationen dieser Deutung des form-spezifischen Unterschieds von bildnerischer und sprachlicher Darstellung markieren die Grenzen anderer Aufsätze zum Verhältnis von Bild und Sprache in der *Ästhetik des Widerstands*. Denn dort werden, zumeist anhand von Passagen zum „Floß der Medusa“, Bilder gedeutet als Erfahrungsgegenstände bzw. –medien, in denen sich Leidenserlebnisse und Schreckensvisionen subjektauthentisch ausdrücken lassen.“ Vgl. Klaus Müller Richter: Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement. Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis, a.a.O., S. 123: „Ein Bild, das in der *Ästhetik des Widerstands* und daran anschließend, in der Peter-Weiss-Forschung ein besonderes Gewicht besitzt, nämlich Géricaults *Floß der Medusa*, rechnet nun zu dem dritten Bildtypus, mit dem wir unser typologisches Tableau komplettieren können: Géricaults Bild, da ist kein Zweifel, ist voll artikuliert und auf eine Weise semantisch differenziert, daß es den literarischen Werken, was seinen semiotischen Status anlangt, an die Seite treten kann.“

direkt oder indirekt hinzugezogen wurden. Zunächst wird dabei auf die Quelle und die entsprechenden Seiten verwiesen, die das *Floß der Medusa* oder das Umfeld Géricaults in der *Ästhetik des Widerstands* berührt bzw. berühren. Um dem jeweiligen Beitrag eine Relevanz für den hier dargestellten und entwickelten Untersuchungsgegenstand zuzusprechen, wird das Vorhaben des Autors oder der Autorin kurz vorgestellt und der für das Géricault-Thema signifikante Aspekt hervorgehoben und mit einer literarkritischen Beurteilung versehen. Bei der Würdigung der meisten Beiträge wird dabei auf die Differenz zur eigenen Forschungsarbeit hingewiesen oder aber der die eigene Thematik bereichernde Zugang ostentativ benannt. Der bei diesem Panorama der Forschungsergebnisse entstandene Text hat einen summarischen Charakter und dokumentiert (vorläufig) zugleich den verfügbaren Umgang mit einem der herausragenden *Topoi* in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. Da der Géricault-Block ein *pars pro toto* für das brillante ästhetische Vermögen des Autors Peter Weiss darstellt, ist dieses *Kompendium* gleichzeitig zu lesen als ein Überblick zur Rezeptionsgeschichte von Peter Weiss' *Oeuvre* aus fast zwei Jahrzehnten. Anhand der Analysen zum verwendeten Topos in Weiss' Roman zeigen sich überdies die Vielschichtigkeit an Zugangsweisen und Interpretationsmöglichkeiten, aber auch die literaturwissenschaftlichen Grenzen, die dieses in seinen Widersprüchen und Erkenntnissen so reiche Werk aufgrund seine autonomen Charakters und seiner sprachlichen Verrätselung durch seinen Autor. In den zusammengefassten Forschungsbeiträgen fließen unweigerlich Bewertungen mit ein, die sehr wohl berücksichtigen, dass Interpretationen stets einen partiellen und zutiefst individuellen Zugang zu einem Werk darstellen und als solcher auch respektiert wird. Einigen Beiträgen verdankt die vorliegende Arbeit elementare Hinweise, auch die Untersuchungen sind dabei gemeint, deren Zugang sich mit dem pluralistischen, das ganze Werk erfassenden Weg dieser Arbeit nicht decken. Um den bibliographisch-lexikalischen Charakter dieses Forschungsdokuments zu unterstreichen, ist eine andere Schrifttype verwendet worden. Arbeiten, die über das Jahr 2001 hinausgehen, konnten bei aller Ambition nicht mehr Eingang finden. In einem zweiten Teil des Forschungs-Kapitels werden fünf einzelne Autoren und ihre Beiträge gesondert besprochen und mit eigenen Forschungsansätzen in Verbindung gebracht. Ein Exkurs über das vielfach in der Forschung auftauchende Problem der Holocaust-Implikationen in der *Ästhetik des Widerstands* wird bewusst am Ende des Kapitels integriert, um darauf aufmerksam zu machen, dass der Roman zwar den faschistischen Schrecken reflektiert, aber keineswegs einer Realitätsreferenz an den Holocaust übernimmt. Dieser Exkurs soll gleichzeitig auf ein noch ausstehendes Forschungs-Unternehmen bei Peter Weiss aufmerksam machen, den Roman deutlicher als bislang unter der Kautel eines ästhetisch Intensiven zu lesen, das primär auf sich selbst verweist und dem Kunstwerk der Sprache verpflichtet ist.

8.3 Bibliographisches Verzeichnis von Beiträgen zu Géricaults *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands*

B

Badenberg, Nana: Die Ästhetik und ihre Kunstwerke. Eine Inventur. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberg, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, a.a.O., S. 114, 119, 125-126

Auf der Grundlage des von Cohen gründlich erstellten Bio-Bibliographischen Handbuchs zur *Ästhetik des Widerstands* erstellt die Autorin ein (vorläufiges) Register des von Dilly so bezeichneten *musée imaginaire* in der *Ästhetik des Widerstands*. Dabei scheint die Autorin vor der Komplexität der selbst gestellten Aufgabe zu erschrecken, zumal Peter Weiss in der Tat ein überaus verdichtetes (und teilweise subtiles) Assoziationsfeld aus namentlich erwähnten, umschriebenen oder nur angedeuteten Zeugnissen bildnerischer Kunst errichtet, das selbst von versierten Kunsthistorikern nicht auf Anhieb zu entschlüsseln und zu klassifizieren ist. Einerseits aus Respekt davor, dass Peter Weiss mit den Kunstwerken in seinem Roman ästhetisch verfährt und sie entsprechend undogmatisch liest, andererseits aus Respekt vor der eigenen Aufgabe, dennoch ein *Kompendium* der Kunstwerke zu erstellen, beschreibt die Autorin ein Dilemma: „Beabsichtigt ist mit diesen notwendig fragmentarisch bleibenden Zusammenstellungen der im Roman erwähnten und beschriebenen Werke der bildenden Kunst eine Anregung für weitere Forschungsarbeiten, die sich der systematischen Erschließung der eigenständigen Romanpassagen sowie der Rekonstruktion und Auswertung des von Weiss verwendeten Materials widmen müßten. Erst eine auf solcher Grundlage durchgeführte Analyse der – oftmals impliziten – Einbildung von Kunstwerken in die *Ästhetik des Widerstands* könnte dann auch dem Dilemma entgegen, entweder die fiktionale Gestaltung vorschnell für bare Münze zu nehmen oder aber aus der Rückführung der Bilder und Bezüge auf die Kunstgeschichte nur mehr lebloses Faktenmaterial zu destillieren, das der literarischen Konstruktion nicht mehr gerecht wird.“ (S. 115) Und weiter heißt es (und damit eine häufig zu beobachtende Vorgehensweise bei der Interpretation des Géricaultblocks benennend): „Hierin liegt auch das Problem eines solchen Registers: Nur allzu schnell neigt das zusammengetragene Faktenwissen dazu, den ästhetischen und politischen Anspruch der *Interpretationen* (im Original kursiv; Anm. M.W.) des Romans aus den Augen zu verlieren oder nach mühsamen Recherchen kaum mehr zusammentragen zu können, als im Roman selbst steht.“ (ebd.) Die Paraphrase der im Roman erzählten Inhalte durchzieht als Manko viele der vorgelegten Untersuchungen zur *Ästhetik des Widerstands*. Badenberg sieht den Géricaultblock und die Begegnung mit dem *Floß der Medusa* als die „zentrale() Kunstinterpretation des Romans. An einem konkreten Beispiel verweist die Autorin auf den Autonomieanspruch, den Peter Weiss – unabhängig von der Faktizität der zur Verfügung stehenden Quellen (Realien) – vertritt. Es geht um die Bedeutung der Figurenkonstellation auf dem Floß, die als Halluzination Géricaults vorgestellt wird und eine Familie unter den Schiffbrüchigen suggeriert. Ein Vorstellungsgehalt, der wiederum die Aufmerksamkeit der Ich-Figur evoziert: „Der Ich-Erzähler imaginiert (das) Motiv der Heiligen Familie als nachhaltige Obsession Géricaults (ÄdW II, 15f; 17), der selbst die Mutter seines Kindes verlassen hatte. Dies gelingt ihm gerade deshalb, weil er in dem Bericht von Corréard/Savigny nichts über das weitere Schicksal der Frau findet. Weiss wurde just an diesem Punkt wiederholt kritisiert, indem auf neuere Ausgaben des Berichts verwiesen wurde, die explizit schildern, wie in Anbetracht des Proviantmangels die Frau zusammen mit anderen Kranken und Schwachen gewaltsam vom Floß und in den Tod gestoßen wurde, um das Überleben der Stärkeren zu sichern ... Nun läßt Weiß sein Roman-Ich aber ausgerechnet auf die „zeitgenössische Übersetzung“ (ÄdW II, 9) des Berichts stoßen ... Die deutsche Ausgabe berichtet zwar von der Ermordung der Kranken (Corréard/Savigny 1818, 68), doch über die Frau verliert sie in der Tat kein weiteres Wort. Es handelt sich demnach nicht um eine falsche Wiedergabe von Fakten, sondern um eine interessegeleitete Interpretation des Gemäldes, welche diese Szene des eigentlich unmenschlichen Gebarens bewußt ausblendet ...“ (S. 125/126) Peter Weiss hat durch das Motiv der Familie, das er gewissermaßen in die Floßepisode eingeflochten hat, und der anhand der Frage, ob um die Frau gekämpft worden sei, das Thema der Sexualität figuriert und zudem ein unbewusstes Erinnerungsmoment des Protagonisten an seine eigene Familie, von der er seit Monaten getrennt ist, auf diese Weise literarisch gestaltet.

Badenberg, Nana: Kommentiertes Verzeichnis der in der „Ästhetik des Widerstands“ erwähnten bildenden Künstler und Kunstwerke. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bildwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberg, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, a.a.O., S. 183-186

Angepasst an die ausführliche Auseinandersetzung, die die *Ästhetik des Widerstands* mit dem Maler Géricault betreibt und dabei seinem Hauptwerk *Das Floß der Medusa* einen fulminanten Auftritt gewährt, gibt die Autorin eine hervorragende und breite Zusammenfassung des Gesamtwerkes und des Entstehungsprozesses des Schiffbruchbildes. Die verfügbare Literatur zu Géricault wird - mit Ausnahme der Biographie von Denise Aimé-Azam: Géricault und seine Zeit, München, 1967 - im Anhang genannt.

Beise, Arnd: Peter Weiss, a.a.O., S. 168/169, 229:

Die mit Abbildungen, vor allem die aus dem malerischen Werk Peter Weiss', versehene Biografie bietet eine vollständige, auch die frühe Prosa würdigende, zu empfehlende Einführung in das Gesamtwerk. Beise erwähnt in dem Kapitel „Prosa: Romantisierende Anfänge“, die Basismetapher des Floßes, die von dort aus ihren Lauf nimmt: „Das Floß, auf dem sich der Protagonist von *Die Landschaften in den Träumen* am Ende befindet, treibt ungesteuert immer weiter: „Es trieb durch den Regen, durch den milchigen Nebel, durch Tag und Nacht. Auch Tamm ist auf dem Floß zu sehen. Er hält das Ruder in achtlosen Händen“ (Vormweg, B 5d: 1991, 37).“ (S. 168/169) Der Autor übersieht offenbar, dass hier die erste in Prosa vorliegende Spur vorliegt, die über ästhetische Umwege und Reifungsprozesse schließlich zum *Floß der Medusa* führt: „Indes stellt sich die Frage, der auch der Roman nicht ausweicht, woher eigentlich die Werke der Kunst dieses Potenzial haben sollen? Waren nicht die Schöpfer solcher Kunstwerke von den historischen Katastrophen, die sie schilderten, notwendig verschont geblieben? („)Die gefangenen Insurgenten von Madrid [die Goya malte], die Schiffbrüchigen der Medusa [Géricault] ... sie hatten die Wirklichkeit direkt vor sich, und was ihnen widerfuhr, war weit entfernt von den Zeugnissen, die von den Malern darüber angestellt wurden ...“

Bernhard, Armin: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 271-282

Im dem nachfolgenden Kapitel über den Forschungsstand zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* wird der Beitrag von Bernhard ausführlich besprochen.

Birkmeyer, Jens: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 210, 270-274

In seiner komplexen und am Dante-Stoff orientierten Studie liest Birkmeyer den Abschluss-Roman von Peter Weiss als eine „Ästhetik der Schreckensbewältigung“ (S. 12), „... deren Intention u.a. darin liegt, die Inkommensurabilität des Grauens in der Geschichte gegenüber den Möglichkeiten des Schreibens und Erzählens zu reflektieren.“ (S. 13) Die bereits bei Oesterle in Verbindung mit dem „Höllenfahrer“ Géricault auftauchende Frage der Schutzinstanzen, um sich, wie Dante oder Odysseus, gegen das künstlerisch umzusetzende Grauen immunisieren zu können, taucht auch als Ausgangsüberlegung bei Birkmeyer auf: „Die grundlegende Frage lautet daher, welche literarischen Verfahren und poetologischen Reflexionen von Weiss in Gang gesetzt werden, um von den Todesarealen in Politik, Gesellschaft und Kunst berichten zu können. Wie ist es im literarischen Medium möglich, derart geballt Torturen und Grausamkeiten zu schildern, ohne selbst vor Schrecken zu erstarren oder an dem schaurigen Stoff entweder zu scheitern oder zugrundezugehen?“ (S. 13) Mit dem *Floß der Medusa* und den daran gebundenen „Schichtungen“ (S. 210) gelinge Peter Weiss, so Birkmeyer, „... angesichts größter Gefahr ein komprimiertes Bild der Todesschrecken zu entwerfen und gleichzeitig die Aussagekraft von Kunstwerken im Augenblick des realen Sterbenkönnens ... auszuloten.“ (ebd.) Wie unterschiedlich dabei die künstlerischen Verfahrenweisen sein können und wie Peter Weiss als Autor mit der Verlebendigung von Kunstwerke ästhetisch verfährt, zeige die Differenz zwischen Picassos *Guernica* und Géricaults Schiffbruchbild. Diese hatte bereits K.J. Müller herangezogen, um die verschiedenen Vorgehensweisen und Künstlerexistenzen zu demonstrieren. Bei Birkmeyer heißt es: „Wurde bei Picasso das Erhabene vor allem aus der Sicht des Künstlers auf die Opfer als Differenz der Kunst zum realen Schreckensgeschehen gefasst, auf das der Produzent keinen direkten Zugriff hat, so steht in der virtuellen Dynamisierung von Géricaults „Floß der Medusa“ die subjektive Innenperspektive im Vordergrund.“ (S. 271) Ähnlich wie die meisten Interpreten verweist auch Birkmeyer

auf die zutiefst subjektivistische Verfahrensweise des französischen Malers, die noch im Moment der Rezeption nachwirke und die leidenschaftliche Aneignung des Ich-Erzählers während der direkten Begegnung mit dem Bild beeinflusse: „Erst als der Ich-Erzähler im Louvre dem Original gegenübertritt und die „dunkle Verschorfung und Verschlackung des Farbauftrags“ (ÄdW, II, 22) unweigerlich negativ empfindet, läßt sich die Vordergründigkeit von Géricaults Lebenskatastrophe nicht mehr übersehen. Größer könnte wohl die Enttäuschung nicht sein, bei deren Anblick das „Erloschensein und der Todesgedanke überwiegt und mit der ehemaligen Leuchtkraft der Reproduktionen kontrastiert wird.“ (S. 272/273) Im unmittelbaren Anschluss an das Kapitel „Medusas Schrecken. Die Todesnähe der Kunst in Géricaults ‚Floß der Medusa‘“ widmet sich der Autor dem „Schweigen der Mutter“ (S. 275). Hier liegt genau das literarische Anliegen von Peter Weiss: Ähnlich wie der Maler in seiner „ästhetischen Schreckensbewältigung“, ist auch die Mutter außerstande, sich gegen das Grauen zu schützen. Wie es bereits für Géricault gilt, so ist auch der Verfall der Mutter nicht aufzuhalten. In der Sekundärliteratur ist diese Verbindung selten zur Kenntnis genommen worden.

Bommert, Christian: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 18, 100-101.

Christian Bommert und Silvia Kienberger sind nach wie vor die beiden einzigen Autoren, die sich in einer groß angelegten Untersuchung dem Verhältnis zwischen Peter Weiss und dem Surrealismus widmen. In einer kritischen Auseinandersetzung mit „Bohrrers anerkennende(r) Würdigung der surrealistischen Kreativität“ (S. 12) des Autors Peter Weiss und einer von Alfons Söllner vorgelegten Arbeit über die „Ästhetik einer Verdrängung“ weist Bommert berechtigt darauf hin, dass sich die Verschränkung von Traum und Reflexion aus Weiss' früher Prosa – die vorschnell als surreal klassifiziert worden sind – dezidiert von den relevanten Passagen aus der *Ästhetik des Widerstands* unterscheidet. Allemal ist gerade der Umgang mit Avantgarde-Kriterien und den mittlerweile etablierten Begrifflichkeiten hierfür mit Vorsicht zu begegnen, wie es Bommert ausführt. Das Manko auch hier der meisten Untersuchungen ist ja gerade, dass eine hermeneutische Sprachanalyse unterbleibt und das Wortmaterial – oder die „Wortgrafik“, wie es in einem Beitrag zu Peter Weiss heißt – nur zögerlich oder gar nicht zur Untersuchung gelangt. Dem skeptischen *Introitus* der Dissertation von Christian Bommert ist deshalb zuzustimmen: „Dagegen ist zu fragen, wo – was für die späte Prosa leicht belegbar ist – tatsächlich bereits die frühen Texte von Weiss jene wirkungsästhetischen Verschränkungen von Traum und Reflexion enthalten. Weisen sie wirklich bereits jenes ausgewogene Spannungsverhältnis von Realismus und surrealer Verfremdung auf, das in Weiss' letztem Roman schockartige Effekte erst ermöglicht?“ (S. 16) Hervorragend ist die bei Söllner paradigmatisch ausgemachte Re-Projektion der hochkomplexen, in vielfacher Hinsicht avancierten Schreibweise des Schlusswerks auf das Frühwerk. Auch wenn Peter Weiss diverse Ideengehalte in der frühen Prosa ästhetisch artikuliert und als literarische *Topoi* fundiert, so verläuft der genetische Prozess, den Weiss über das Theater und den Film durchläuft, bei weitem komplexer und widersprüchlicher, als ihn die nach Phasen und Einschnitten suchende Literaturwissenschaft glaubhaft machen will. In *Rekonvaleszenz* ist die Rückkehr zu den frühen Bildern eindrucksvoll dargelegt worden; Bommert weist darüber hinaus auf einen wenig rezipierten anderen Text von Peter Weiss hin, in dem der Autor eine kritische Bilanz zum Surrealismus vorträgt: „Weiss sah das Erfordernis einer Neuorientierung, als er erkannte (wie sein „Pariser Journal“ überliefert), daß die subjektiven Visionen der Künstler dem Bewußtsein des Rezipienten nicht unmittelbar zugänglich sind, daß vor aller ästhetischen Erfahrung die Überraschung stehen müsse. Schock und Irritation sind auf Plötzlichkeit angewiesen, genauer. Sie sind nur im Kontext wirksam, der den vertrauten Blick auf die Dinge in trügerischer Sicherheit wiegt. Von diesem in der *Ästhetik des Widerstands* ausgefeilten Programm kann in den unzulänglichen Traumlandschaften der frühen Prosa noch keine Rede sein, deshalb verdienen bestimmte Passagen aus Weiss' letztem Werk weit eher das Attribut „surrealistisch“ als sein Frühwerk.“ (S. 17) Neben dem „Pariser Journal“ erwähnt Bommert die ebenfalls wenig beachtete Rimbaud-Prosa, wie sie in der *Ästhetik des Widerstands* bereits im I. Band in einem freundschaftlichen Zusammentreffen zwischen Heilmann, Coppi und dem Ich-Erzähler auftaucht und als suspensiver „Bezugspunkt“ (S. 17) noch im Finale des Romans bedeutsam ist. Bommert bezieht sich dabei auf die „Voyant-Briefe“ (S. 17), die grundlegend für die Entfaltung eines „Konzept(s) der bewußten Selbstdeformation“ (ebd.) seien, die der Roman unter anderem an der Künstlerfigur Géricaults realisiere: Es sei relevant nicht nur in Hinblick auf eine Einfühlung in die Identität der Opfer (wie anlässlich der Rekonstruktion der Entstehung von Géricaults „Floß der Medusa“ leicht einsichtig ist); ebenso wichtig erscheine der „visionäre Erkenntnisanspruch des Künstlers“ (S. 18) Den Géricaultblock zieht Bommert schließlich noch einmal heran, um den Melancholie-Aspekt des Romans zu betonen (wie er in der Mutter des

Ich-Erzählers und in der Figur des Trauernden auf dem Floß in der typischen Pietà-Haltung figuriert): Eine Ästhetik des Widerstands, wie sie Weiss vor allem mit der „herausragenden Stellung des „Floß der Medusa“ unter den Kunstbetrachtungen“ (S. 101) vorschwebt, liege vor allem in dem Antagonismus von Melancholie und der aktiven und sich dem Untergang widersetzenen Handlungsmaxime begründet. Erst mit der künstlerischen Gestaltung des Apathischen und des Untergangs werde die Option des Hoffens und des Widerstands perspektivisiert und ins Bewusstsein gerückt: „Der Ausdruck von Melancholie spiegele die traumverlorenen Momente wider (so werden die Reflexionen Hodanns wiedergegeben; Anm. M.W.), in denen alle aktiven Impulse in Vergessenheit gerieten. Jene Figuren auf Géricaults Floß, die von der am Horizont sichtbaren Rettung abgewandt, in sich versunken sind, hatten auch den Erzähler berührt. In ihrer Apathie werde die Erschöpfung spürbar; und erst dadurch hebe sich der Überlebenswille derer hervor, die den Gedanken an eine Rettung noch nicht aufgegeben hätten ...“ (S. 101)

Bürger, Peter: Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der Ästhetik des Widerstands. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 285-295

Zu Beginn seines Beitrags weist Peter Bürger darauf hin, dass „Beschreibung und Aneignung von Kunstwerken im Roman, besonders im Bildungsroman, nicht selten“ (S. 285) seien. Für die Analyse der Ereignisbilder in der *Ästhetik des Widerstands* gelte es vor allem, „auf der Ebene der Erzähltechnik“ (ebd.) den Schwerpunkt zu setzen und damit auf die semantische Organisation, wie also die Intensität der vielfach beschworenen Verlebendigungen der Kunstwerke in Weiss' *Opus Magnum* hervorgerufen wird: „Ich habe mich“ – bekennt Bürger – „gefragt, was diesen Eindruck gesteigerter Intensität erzeugt.“ (ebd.) Indem Peter Weiss die Wiederaufnahme des Schiffbruchbildes im II. Band der *Ästhetik des Widerstands* durch eine authentische Schiffbruchchronik zweier Überlebender beginnen lasse, könne er auf den „Realitätsgehalt des auf dem Bild Dargestellten“ (S. 286) hinweisen und somit als *pars pro toto* für ein universelles Leiden in Anspruch nehmen: „Das dargestellte Geschehen wird also letztlich auf welthistorische Prozesse hin geöffnet, ohne deshalb – und das ist wichtig – den Charakter individuell erfahrenen Leids zu verlieren.“ (ebd.) In der Tat ist die Chronik, die die beiden Überlebenden hinterlassen und die als erzähltechnischer *Clou* dem Protagonisten in seiner Schlaflosigkeit in die Hände fällt, eine zusätzliche Ebene der (künstlerischen) Bearbeitung, die in den Roman eingelassen wird und „...es wäre verkehrt, diesen Unterschied (zwischen Bild und Bericht) überzubewerten“ (ebd.), wie es etwa Rürger in seinem Beitrag über die angeblich kathartische Wirkung des Berichts auf den Ich-Erzähler unternimmt. Stehen die meisten der Aneignungen bildnerischer Kunst in Verbindung mit der „Mehrstimmigkeit eines Gesprächs“ (S. 287), so verläuft die Rezeption des Schiffbruchbildes weitgehend allein durch den Ich-Erzähler; dieser Vorgang der Fokussierung eines bestimmten Wahrnehmungsträgers stehe aber in der poetologischen Absicht von Peter Weiss, so Bürger. Dessen Beurteilungsvermögen und die Empathiefähigkeit, gelte es – angesichts der bevorstehenden Berufung als Schriftsteller oder Chronist – zu fördern: „Die Perspektive des Ich-Erzählers ist im allgemeinen dadurch bestimmt, dass dieser zwar innere Regungen des eigenen Ichs bis in die letzten Feinheiten hinein überblickt, dafür aber das Innenleben der anderen Gestalten allenfalls erschließen kann ... Die Glaubwürdigkeit der Ich-Erzählung beruht gerade auf dieser Verengung der Perspektive, der Ausrichtung des Geschehens auf einen einzigen Perspektiventräger. Die Ästhetik des Widerstands ist ein Roman, aber Peter Weiss stattet seinen Ich-Erzähler zugleich mit einer Fähigkeit aus, die üblicherweise nur dem auktorialen Erzähler zukommt. Sein Ich-Erzähler kann sich in das Innenleben anderer Gestalten hineinversetzen. Indem der Autor die beiden Erzählhaltungen miteinander verknüpft, verbindet er den Authentizitätsanspruch der Ich-Erzählung mit dem Objektivitätsanspruch der auktorialen Erzählung.“ (S. 298) Hieran zeigt sich, dass Peter Weiss den attraktiven ‚Botenstoff‘ des Schiffbruchbildes und des Überlebensberichts nicht um einer epischen Ausgestaltung willen einsetzt oder um weitere Schreckensszenarien in seinem Werk aufzutürmen, sondern um beide Darstellungsmodi als Reflexe auf das eigene erzählerische Verfahren wirken zu lassen. Bürger macht deutlich, dass Weiss' literarische Absicht die Stärkung der auktorialen Erzählposition des Erzählers ist: „Peter Weiss geht aber ... noch über die Allwissenheit des auktorialen Erzählers hinaus. Nicht nur läßt er den Leser teilnehmen an Géricaults Bemühungen, sich die Situation der Schiffbrüchigen vorzustellen; er schildert vielmehr den Vorgang so, als hätte Géricault tatsächlich den Schiffbruch miterlebt ... Sicherlich zeigt das erzählerische Verfahren die Intensität von Géricaults Beschäftigung mit dem Sujet seines Bildes an. Aber damit ist dessen Bedeutung keineswegs erschöpft. Peter Weiss tilgt die konventionelle Scheidelinie, die Imaginationen und Visionen von Realitätswahrnehmungen trennt. Er tut dies aber nicht in der Absicht, eine *surrealité* zu erreichen, eine Synthese aus Imagination und Realität ... sondern weil er der Auffassung ist, dass individuelle und kollektive Wahnwelten ebenso wirklich sind wie die berührbare Außenwelt.“ (S. 290) Peter Bürger lässt in seinem

Beitrag freimütig erkennen, wie sehr es eines ästhetischen Potentials vom Schlage eines Peter Weiss bedurft habe, um das Schiffbruchbild des französischen Malers kongenial zu erfassen und *qua* literarischer Mittel dessen universalen Anspruch, wie er in dem *Non-Plus-Ultra* der Marinebilder umgesetzt ist, schriftstellerisch zu bewältigen und sich abstinenz zu allen politischen oder (sozial)historischen Verortungen zu verhalten, um das Bild – wie auch den eigenen Roman – als Universalie zu erfassen und beide in ihrer Autorität und Autonomie zu verteidigen: „Das Vorhaben ist ein episches. Eben weil es um das Leiden dieser konkreten Menschen geht und zugleich um das menschliche Leiden überhaupt, vermag er die Schiffbrüchigen auf dem Bild Géricaults auf eine Ebene zu stellen mit den wirklichen Schiffbrüchigen und diese wiederum mit den allorts Leidenden.“ (S. 293)

Butzer, Günter: Erinnerung als Diskurs der Vergegenwärtigung in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: In: PWJb2, S. 60, 71

Zur Konstruktion grammatikalisch-semantischer Organisation der Erinnerung und dem häufigen Wechsel der Erzählebene äußert sich Butzer in seinem Beitrag. Auf Käte Hamburger und Michail Bachtin und die ästhetische Organisation der „Zeitlichkeit in der Erzählung“ (S. 57) rekurrend, führt der Autor Begriff des Chronotopos in der Peter-Weiss-Forschung ein, als (Bachtin zitierend) „...grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur erfaßten Zeit- und Raumbeziehungen ...“ (ebd.) Dieser Begriff scheint in der Tat prädestiniert, die für die *Ästhetik des Widerstands* charakteristische und aufwendig inszenierte Zeit-Raumerfahrung zu bezeichnen: „Als Ergebnis kann festgehalten werden, daß die räumliche Orientierung des Ich immer auch eine zeitliche beinhaltet, ja, um es auf den Punkt zu bringen: Der räumliche Über-Blick, den die Romanfiguren beständig zu gewinnen suchen ... steht letztlich im Dienst einer Suche nach dem eigenen Ort in der Zeit, in der Geschichte. Damit bestätigt sich Bachtins Annahme, daß in der Literatur, vor allem im Roman, die „Zeit das ausschlaggebende Moment des Chronotopos ist.“ (S. 61) Auch der Géricaultblock, der „... gleich zu Beginn dem Ich die Zeit der Bourbonen-Monarchie im Sinnbild der Schiffbrüchigen vergegenwärtigt (II, 7-13, 28-33) ...“ (S. 60) und die Begegnung mit der Avantgarde auf dem Montmartre, wird von Butzer als Chronotopos beschrieben. Peter Weiss vermag durch diese *Chronotopoi* in der Semantik der erzählten Zeit mehrere Ebenen, die oft um Jahrhunderte – oder wie es sich in einer Bremenrekonstruktion mit dem Vater des Ich-Erzählers ergibt, zumindest um eine Generation - auseinander liegen, virtuell zusammenzuführen. Die für das Erzählprojekt so signifikante Orientierung im Raum wechselt so scheinbar spielerisch und durchmisst innerhalb kürzester Zeitsprünge Epochen, Kontinente usw. Butzer untersucht dabei die grammatikalische Struktur, vor allem den häufig in der *Ästhetik des Widerstands* zu verzeichnenden Tempuswechsel vom Konjunktiv etwa zum Präteritum oder die Unterbrechung des „besprechende(n) Präsens“ (S. 69) in die freie indirekte Rede. Derlei Analyseverfahren – also die Grammatik und die Struktur des Sprachmaterials genau zu betrachten – scheinen in der Literaturwissenschaft nicht *à la mode* zu sein, um so mehr hebt sich der Beitrag von Günter Butzer innerhalb der Auseinandersetzung mit Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* ab: „Das Ende der beiden Perspektiven wird also nicht durch das sonst übliche Wiedereinsetzen des Plusquamperfekts signalisiert, so daß die drei Zeit-(und Erzähl-) Ebenen, zumindest vom Tempusgebrauch her, nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Dasselbe Phänomen liegt vor im Géricault-Teil zu Beginn des zweiten Bandes (II, 7-13, 13-23, 28-33).“

C

Capelle, Ruth M.: Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“ (Teil1) /(Teil 2). In: *tendenzen* 147/148. 26-29/75-79

Im dem nachfolgenden Kapitel über den Forschungsstand zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* werden die beiden Beiträge von Capelle ausführlich besprochen.

Claßen, Ludger/Vogt, Jochen: „Kein Roman überhaupt“?? Beobachtungen zur Prosaform der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 159

Am Schluss ihres gemeinsamen Beitrages kommen die beiden Autoren auf das *Floß der Medusa* in Peter Weiss' Abschlussroman zu sprechen und verweisen darauf, dass sich einen mögliche politische Inanspruchnahme des Bildes, etwa als Symbol für das Scheitern der Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg, stets auch mit „ästhetischen Erkenntnisleistungen“ (S. 158) für den Roman verbinde: „Die gestischen Momente der Handlung und

der Personenrede sowie die optischen Techniken der Montierung von verschiedenen Ebenen wären demzufolge nicht nur im Sinne Brechts als realistische Abbildungen entpsychologisierter Individuen in analytischer Absicht eingesetzt, vielmehr diene die Schilderung von Abläufen und das Beschreiben von Bildern, Szenen, Orten, Bauwerken auch der Synthetisierung von Wirklichkeitserkenntnis. So werden beispielsweise Auseinandersetzungen im Spanienkrieg zwischen KP und Anarchisten und das militärisch-politische Scheitern der Volksfront in Gemälden, Picassos *Guernica* und (das) *Floß der Medusa* von Géricault, zusammengeführt, durch deren Beschreibung und Rekonstruktion der Leser die Situation der Linken nach ihrer Niederlage nachvollziehen soll – und tatsächlich intensiver nachvollziehen kann, als dies durch eine Beschränkung auf bloß rationale Zergliederung der politischen Umstände möglich wäre.“ (S. 158/159) So sehr sich diese parabolische Lesart der Gemälde als künstlerische Entsprechungen der zeit-historischen Wirklichkeit anbieten und Peter Weiss in der Tat den politischen Impetus des Gemäldes – das trifft für Picassos *Guernica* möglicherweise mehr zu als für Géricaults *Floß der Medusa* zu – beansprucht, so muss mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass Peter Weiss von dieser Art Realitätsreferenz der Kunst weit genug entfernt war und es auf ein ästhetisches Referenzsystem angelegt hat und bei der Konstruktion der *Ästhetik des Widerstands* Literatur nicht als „Objektivierungen von Epoche, Zeitalter und Jahrhundert“ (Bohrer) im Sinn hatte.

Cohen, Robert: Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 17, 19, 35, 77

Ein für jede Untersuchung der *Ästhetik des Widerstands* überaus hilfreiches und akribisch erarbeitetes Handbuch, das als ein Kompendium oder als *Brevier* die wichtigsten Namen und Personen versammelt, die in Weiss monumentalem Abschluss-Werk auftauchen. Der Autor führt dabei zudem die Textstellen in den drei Bänden der *Ästhetik des Widerstands* an und verweist auf die analogen Einträge in den *Notizbüchern*. Auch die „Inhaltsangabe nach Kapiteln“ (S. 13-24) ist ein überaus wertvolles Navigationssystem und kann als Ariadnefaden dann unerlässlich sein, wenn bei der hermeneutischen Textarbeit kurzfristig die Orientierung in dem 1000-Seiten-Werk verlustig zu gehen droht. Ein Verlaufsplan dokumentiert die Arbeitsschritte von Peter Weiss an der *Ästhetik des Widerstands*, die notwendig zu leistenden Recherchen und Reisen, den Krankheitsverlauf und schließlich den Tod des Autors am 10. Mai 1982. Die „Kommentierte Bibliographie“ im Anhang dokumentiert ihrerseits eine frühe Phase der Beschäftigung mit Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* und ist durch die Fülle der nachfolgenden Untersuchungen, vor allem in den späten 90er Jahren, längst erweiterungsbedürftig. Anzuregen ist auch, geographische Angaben (Städte, Länder), – in einem erweiterten Zugriff – poetologische Referenzen (Motive, Imaginationsgehalte) zu sammeln (ohne zu ordnen) und ohne das stupende und autonome Assoziationspotential des Romans rubrizieren oder gar einer empirischen Nomenklatur zuführen zu wollen. Für das nautische Motiv ist das denkbar und für mythologische Verweise, etwa die Vernetzungen, die über das der *Ästhetik des Widerstands* zu Grunde liegende *Divina-Commedia*-Projekt gestiftet werden. Von Cohens gründlichem Textverweise auf Géricault (S. 35) ist hier eifrig Gebrauch gemacht worden, der gesamte Index ist ein hervorragendes und stets greifbares Arbeitswerkzeug gewesen.

Cohen, Robert: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, a.a.O., S. 251

Der in New York lehrende Weiss-Spezialist, der sich in zahlreichen Beiträgen zur Ästhetik des Widerstands geäußert hat, legt mit der Biographie des Künstlers Peter Weiss eine lesenswerte tour d' horizon des Gesamtwerkes vor, die auch Weiss' malerisches und filmisches Schaffen berücksichtigt. Im Kapitel über das „Magnum Opus: Die Ästhetik des Widerstands“ taucht entsprechend das Schiffbruchbild auf: „Wie der erste beginnt auch der zweite Band der Ästhetik des Widerstands mit einer über mehrere dutzend Seiten geführten Beschreibung und Interpretation eines Kunstwerks: des 1819 entstandenen riesigen Gemäldes „Das Floß der Medusa“ des französischen Malers Géricault.“ (S. 251)

Cohen, Robert: Understanding Peter Weiss, a.a.O., S. 158

Eine auf einen größeren Weltzusammenhang zielende Arbeit Cohens, die ein Panorama auf das Gesamtwerk darstellt und mit dem der Jugendarbeit des Autors Peter Weiss „Traktat von der ausgestorbenen Welt“ (S. 21) einsetzt, in der eine isolierte, schiffbrüchige Ich-Figur in einer Landschaft auftaucht: „In the last of the five short chapters ... the narrator finds himself alone on the island. Passing by in the silence is a colourful ship full of merry, smiling people. One of the narrator's hallucinations? The narrator's shout goes unnoticed. Then he is alone again.“ (S. 22) Das Schiffbruchbild „The Raft of the Medusa“ (S. 158) taucht schließlich im Kapitel über die *Ästhetik des Widerstands* auf.

Cohen, Robert: Versuche über Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 73

Mit dem vom Autor gewohnten kenntnisreichen Blick auf Peter Weiss' Werk vermittelt Cohen in „Versuchen“ Zugänge zu eminent wichtigen Fragen, den Schlussroman betreffend. Das sind vor allem basale Fragen, die die Form des Romans und seine vorherrschenden Erzählverfahren betreffen. Für die Weiss-Forschung maßgeblich sind dabei vor allem das am Romantext selbst nachgewiesene so genannte „spontaneistische() Prinzip“ (S. 35), das auf der Erzählebene relevanten Fragen von „Identifikation und Anästhesie“ (S. 53) und die narrativen Verfahren der „Faktenhäufung“ (S. 69), der auch andernorts (Gwang-Hun) erkannten konzentrischen „Erweiterung“ (S. 78) bestimmter Vorstellungsinhalte oder Motivlagen im Roman sowie die auffällige Tendenz des Autors Peter Weiss zu katalogartigen Episoden, oder „Listen“ (S. 87). In einem zweiten und dritten „Versuch“ (der so gewählte Begriff anstelle der „Studie“ scheint durch den tiefsinnigen Beitrag von Alfred Andersch initiiert worden zu sein, dass es über ein Buch wie die *Ästhetik des Widerstands* aufgrund des dort aufbewahrten poetologischen Reichtums nur Vorläufiges zu sagen gebe) äußert sich Robert Cohen über die „Ich Figur“ (S. 111), die als Fokus die im Roman vorgetragene Vielstimmigkeit bündelt und in deren Anlagen Peter Weiss (ausgehend vom vielfach missverstandenen *Terminus* der „Wunsch(auto)biographie“) die frühen Protagonisten der autobiographischen Prosa respektive aus *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* teilweise revidiert. Den von Lindner in die Peter Weiss-Forschung (nicht zuletzt durch die Analyse des Géricaultblocks) implementierte Begriff „halluzinatorischer Realismus“ oder „poetischer Materialismus“ (Klaus R. Scherpe) ersetzt Cohen durch einen präziseren *Terminus*: „Das minutiöse Feststellen von Tatsachen hat hier jene Phantasie des Schriftstellers Peter Weiss in Gang gesetzt, die das gro(ß)e Romanwerk hervorgebracht hat: die Tatsachenphantasie.“ (ebd.) Vor allem in der Paris-Episode und in der Schilderung, wie der Ich-Erzähler auf das *Floß der Medusa* und auf den Überlebensbericht von Corrèard und Savigny stößt, zeigt sich ein besonderes Descriptionsverfahren: „In einem Vorgang, der für die *Ästhetik des Widerstands* charakteristisch ist, führt Weiss seine eigene Notwendigkeit, sich der Schauplätze sinnlich zu vergewissern, auch an seinen (Künstler-) Romanfiguren vor. So erfährt man, dass Géricault, offenbar um seiner Vorstellungskraft jede nur mögliche Realität zu geben, tagelang auf einer riesigen Skizze des Flo(ß)es „gelebt“ habe: „Er kniete auf dem Boden, über dem Zeichenpapier, hinter verriegelter Tür, völlig allein mit seinen Geheimnissen, ein paar Tage lang a(ß) und trank er nicht, kroch umher auf den Bohlen [...]“ (II/17) Und Brecht, in seinem Bemühen, sich der materiellen Wirklichkeit der Epoche Engelbrechts zu vergewissern, findet eine Lösung, die Peter Weiss' Anstrengung bei den Engelbrecht-Recherchen sehr nahe kommt: „Auf dem hochbeinigen Tisch errichtete Brecht, aus Pappe, Holzern, Knetgummi ein Modell, das etwas von dem andeutete, was schriftlich und graphisch festgelegt worden war“ (II/219). Wie aus solchem minutiösen Sich-Vergewissern der materiellen Wirklichkeit Kunstwerke entstehen, das mag sich, wie jeder kreative Vorgang, letztlich der Analyse entziehen. Aber die *Ästhetik des Widerstands*, dieses auf Einsichten und Erkenntnissen angelegte Werk, bemüht sich in ungewöhnlichem Ausmaß, Einblicke in die künstlerischen Arbeitsvorgänge zu geben, die sein dem Eintreten der bürgerlichen Kunst in den Status der Autonomie weitgehend im Dunkel gehalten worden waren.“ (S. 73)

D

Dieterle, Bernard: Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden, a.a.O., S. 143-150

Dass erzählte Bilder ein Stilmittel der Literatur sind und es „eine breite Spannweite an Möglichkeiten der Einbeziehung von Kunstwerken, Künstlern oder künstlerischen Fragen in dichterische Texte“ (S. 9) gibt, zeigt die Arbeit von Bernard Dieterle. Dabei sei die Motivation der Schriftsteller und die Verwendung von Bildern höchst disparat: „Von der bloßen Erwähnung eines Malers oder eines Bildes über Bildbeschreibungen, Erörterungen (von) künstlerischen Fragen bis hin zum Künstlerroman bieten sich mannigfache Möglichkeiten an, um ästhetische Probleme direkt oder metaphorisch zu behandeln, um Schaffensprozesse zu thematisieren, ja, um die Komposition und Thematik des eigenen Werkes anhand des fremden Mediums zu reflektieren.“ (S. 10) Für das „Hineintragen der bildenden Kunst in die Literatur“ (ebd.) und damit für die „Wechselseitige Erhellung der Künste“ (ebd.), wie sie mit Géricaults *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* vorgenommen ist, kommen möglicherweise alle die von Dieterle genannten Faktoren oder Bedingungen zum Tragen. Die Berliner Dissertation führt „Erzählte Bilder“ aus dem 18. Jahrhundert (Caylus, Diderot, Lichtenberg) und dem 19. Jahrhundert (E.T.A. Hoffmann, Kleist, Storm) an und gelangt mit Peter Weiss' literarischer Bildinszenierung vom *Floß der Medusa* schließlich ins 20. Jahrhundert. In Anlehnung an Blumenbergs theoretischer Schrift über die „Daseinsmetaphorik“ des Schiffbruchs, die als der herausragende Gewährstext für diese Arbeit dient, nennt Dieterle sein Kapitel über das *Floß der Medusa* in Weiss' Roman: „Schiffbruch mit Zu-

schauber: *Die Ästhetik des Widerstands*“ (S. 143). Dem vorausgeschickt werden Ausführungen zu jener Lessingpreisrede, in der sich Peter Weiss – ausgehend von Lessings Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 und einer bildnerischen Umsetzung der *Laokoon*-Gruppe – über den frühen Erwerb der Sprache, über die Grenzen dieser äußert und sie in einen Vergleich zum Bild und deren Ausdruckskapazität stellt. Dieterle bemerkt, dass die wesentliche Voraussetzung für die Aneignung des Bildes darin bestehe, dass zunächst eine „doppelte Aufhebung der zeitlichen Distanz“ (S. 144) vorgenommen werde: Diese äußere sich in der schlechten Reproduktion des Schiffbruchbildes in den *Cahiers d'Art*, womit Ayschmann und der Ich-Erzähler in die ursprünglichen Bedingungen der Salonbesucher von 1819 versetzt sind. Diese mussten eine unglückliche Hängung und eine dadurch bedingte schlechte Ausleuchtung des Bildes (die als politisch intendiert und als eine indirekte Form des Boykotts und der Zäsur galt) überwinden. Durch diese erste Aufhebung einer historischen Zeit gelingt *ad hoc* die unmittelbare, in gewisser Weise naive Übertragung (Identifizierung) des Bildgehaltes auf die eigene desolante Situation der gescheiterten und deprimierten Spanienkämpfer: „So wie wir es selbst taten, hoben sich die gemalten Figuren von der Vernichtung ab, lagen, knieten, krochen über Berge von Leichen.“ (ÄdW, I, S. 345) (S. 144 im Text zitiert) Dieterle übersieht bei diesem Zitat, dass es sich nicht allein auf das *Floß der Medusa* bezieht, sondern der Ich-Erzähler damit sämtliche bis hierhin besprochenen Ereignisbilder, einschließlich des maritimen Bildes von Géricault, zusammenführt. Das bedeutet, dass mit dem *Floß der Medusa* eine Identifikation formuliert wird, die erst durch das Schiffbruchbild ausgelöst und als Bewusstseinsprozess in Gang gesetzt worden ist! Angesichts der hinter den Spanienkämpfern liegenden *Traumata* bietet das Bild somit einen Katalysator, die vergangenen Erlebnisse wenn nicht zu verarbeiten, sie so doch zumindest in einer Form gespiegelt zu sehen. Zudem ist hinzuzufügen, dass in den „Berge(n) von Leichen“ nicht nur das gemeinsame Konstituens aus Picassos *Guernica*, Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* und Géricaults *Floß der Medusa* zusammengeführt wird, sondern dass mit dieser ersten Evidenz auch das nachfolgende Bild – nachdem sich Ayschmann von seinem Schwächeanfall erholt hat geht *es in medias res* mit der Erkundung des Portfolios weiter – Goyas *Erschießung der Aufständischen* integriert ist. Die dritte Ebene dieser identifikatorischen und legitimen Simplifizierung bezeichnet den damit geäußerten Verweis auf die Romanebene selbst und auf die Schreckensbilder des III. Bands, in dem sich „Berge von Leichen“ aufzutürmen beginnen! Eloquent – und ohne dabei umständliche Begrifflichkeiten („Diegesen“, Martin Rector) zu bemühen – beleuchtet Dieterle die Struktur des Géricaultblocks und legt nahe, dass Peter Weiss zunächst eine Art geschlossene Erzählung vortäuscht, um dieses *Präludium* dann zu einem vielschichtigen, essayistischen Textauftritt in seinem Roman zu gestalten: „In den zwölf Seiten des ersten Bandes verliert man dann Géricault aus den Augen, die kommentierte Schilderung von Gemälden und Leben des Künstlers bildet ein abgerundetes Ganzes, und man könnte sich damit zufriedengeben. Dies erweist sich jedoch als reines Vorspiel zur eigentlichen Géricault-Erzählung.“ (S. 144) So wie der Ich-Erzähler gebannt – mitten in der Nacht – von der Lektüre des Überlebensberichts sei, so versetze Peter Weiss seinen Leser in das Geschehen: Mit dem Unterschied, dass er dabei nicht nur die Leiden der Schiffbrüchigen berichtet, sondern darüber hinaus das Leben des Malers, die fortgesetzten Reflexionen und Bewegungen des Protagonisten, die politisch-historische Eskalation auf dem europäischen Kontinent usw.: „Was auf der faktischen Ebene als *Analogie* (im Original kursiv; Anm. M.W.) zwischen den Situationen des Ich-Erzählers, des Malers und der Schiffbrüchigen (Einsamkeit, Verzweiflung) angesprochen wird, erfährt im Text eine radikale Ineins-Setzung, wird durch den Fluß der Sprache dergestalt verschränkt, daß der Leser von Peter Weiss' Roman seinerseits in das Geschehne hineinversetzt wird.“ (S. 145) Der pronominale Wechsel von „sie“ zu „wir“, wie er mehrheitlich von den Interpreten des Géricaultblocks erkannt wurde und die identifikatorische Ebene bezeichne, erleichtere auch dem Leser, sich unvermittelt in das Geschehen einzubeziehen; ein Prozess, der von Peter Weiss auch mit Blick auf das extrahierte Material aus dem Überlebensbericht forciert werde – und einmal mehr zeige, mit welchem ästhetischen Kalkül der Autor der *Ästhetik des Widerstands* vorgegangen sei: „Peter Weiss gestaltet inhaltlich und sprachlich einen Prozeß von identifikatorischem Mitleid und von Solidarisierung, indem er einige Sätze von Savigny und Corréard an einer entscheidenden Stelle des Geschehens im Text einmontiert.“ (S. 146) Wie Géricault, so benötigt auch der Ich-Erzähler den Überlebensbericht, um sich die Leiden der Flößlinge vorstellen zu können – und weil er den Text kennt, der Géricault inspiriert hat – kann er auch dessen übermäßige Verschmelzung mit den Schiffbrüchigen (bis zu einem gewissen Punkt) nachvollziehen: „Ein in einem Buch festgehaltenes, erzähltes Ereignis wurde in ein monumentales Gemälde verwandelt, welches dann seinerseits in der *Ästhetik des Widerstands* in ein Stück erzählende Literatur verwandelt wird.“ (S. 148) Das zufällig nachkonstruierte Lektüreerlebnis (das den Ich-Erzähler mit Géricault verbinde) sei demnach unabdingbare Zugangsvoraussetzung, um sich in die Halluzinationen des Maler „einfühlen“ zu können: „Am Beispiel einer

Kannibalismus-Szene auf dem Floß wird uns vorgeführt, wie Géricault buchstäblich im eigenen Fleisch durch das Gelesene ergriffen wird, und wie diese seine seelisch-körperliche Betroffenheit, ja, durch das ‚Durchleben‘ der Medusa-Geschichte provozierte Zerrüttung den „Prozeß der Bildschöpfung „ (II, S. 17) einleitet.“ (S. 146) Betrachtet man den Originaltext des Überlebensberichtes und die Gestaltung der Kannibalismus-Szene, die hier von Dieterle angesprochen wird, so zeigt sich die ästhetisch-eigenständige Imaginationsleistung des Autors Peter Weiss – der wiederum, wie sein Ich-Erzähler und der Maler, die Chronik von Corréard und Savigny gelesen hat – und frei über das Material verfügt: Peter Weiss löst sich demnach von den Einzelheiten aus dem Überlebensbericht der beiden Schiffbrüchigen und gestaltet den Kannibalismus auf dem Floß als ein apokryphes Opferritual, in dem merkwürdige Körperzeichen aufeinander treffen und vor allem darauf verweisen, dass Peter Weiss ein eigenes literarisches Konstrukt betreibt und eine Fiktion gestaltet: „Der Roman entfaltet den *epischen* (im Original kursiv; Anm. M.W.) Kern von Géricaults Gemälde, bringt das Dargestellte in Bewegung, münzt die Gebärden in Handlung um, artikuliert, i.e. erzählt den Augenblick, verwandelt die Stille der Malerei in Sprache, verbindet den gezeigten Kairos mit der Krise des Zeitalters.“ (S. 149) Ausgehend von seinem Untersuchungsgegenstand, dem in der Literatur traditionellen Topos der „Erzählten Bilder“, wie ihn Dieterle als einen Bogen vom 18. zum 20. Jahrhundert schlägt, betont der Autor die Extravaganz und die Innovation, die Peter Weiss mit seinem erzählten Bild, dem *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* erziele und damit die Literatur *in toto* bereichere habe: „Durch die Radikalisierung des Verfahrens, durch die innigste Verschmelzung unterschiedlicher Ebenen und Perspektiven sowie durch die Parallelisierung von Rezeptions- und Produktionsvorgängen (Lesen, Malen, Schreiben) schlägt Peter Weiss ein ganz neues Muster für den Umgang mit einem Kunstwerk vor. Die Prozessualität der Annäherung fällt mit der Geschichte des Schiffbruchs und mit derjenigen der Bildentstehung zusammen, so daß im Fluß des Textes das Gemälde selbst vor Augen des Lesers regelrecht erneut entsteht und gleichzeitig entfaltet wird als ein zu einem entscheidenden Augenblick hin tendierendes Epos.“ (S. 147)

Dilly, Heinrich: Die Kunstgeschichte in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 298, 300-301

Der Autor verweist (das Erscheinungsjahr des Sammelbandes ist 1983; Anm. M.W.) darauf, dass die Kunstbeschreibungen, die Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* entfaltet, „auch von Literaturkritikern gepriesen“ (S. 298) wurden – wobei hier die beinahe *unisono* dem Roman und dem Autor gegenüber geäußerte ablehnende Haltung des *Feuilletons* und seiner Vertreter indirekt mitschwingt. Das Manko sei jedoch, so Dilly, dass dabei „in erster Linie auf die Dialoge über den *Altar von Pergamon*, über Picassos Bild *Guernica*, über das Gemälde *Das Floß der Medusa* von Géricault ... verwiesen, ohne jedoch näher zu erläutern, worin das Einzigartige, das Hinreißende, das Sinnliche dieser Beschreibungen besteht.“ (ebd.) Dilly sieht diese vorgeschlagenen Kategorien vor allem darin eingelöst, dass Peter Weiss mit seinen Kunstbetrachtungen in der *Ästhetik des Widerstands* vor allem eine Distanz abbaue, die der Kunstgeschichte zu Eigen sei und nicht zuletzt mit der „Aufrechterhaltung bestimmter ästhetischer Autoritäten“ (S. 299) und Positionen zu tun habe, an denen Peter Weiss sich nicht orientiere; im Gegenteil, diese in seiner essayistischen Annäherung an die bildnerische Kunst hintergehe und damit einen gesetzten Akademismus aufbreche. Die als „Lesergespräche“ gesammelten Reaktionen zur *Ästhetik des Widerstands* decken sich mit dieser Einschätzung des Autors: Fordert Peter Weiss einerseits für seinen eigenen Textkorpus sowohl hinsichtlich der äußeren Gestaltung als auch bezogen auf die komplexen, multiperspektivisch geschilderten Inhalte ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit und Konzentration, so schaffe er, nach Dilly, durch seine teils ‚respektlose‘ Annäherung an die Kunstarsenale der europäischen Museen eine breite Zugangsmöglichkeit für die Leser. Denen seien die meisten der hoch potenten Ereignisbilder zum großen Teil zwar bekannt, aber es fehle an Kriterien, nach denen Kunst zu bemessen oder einzuordnen sei. Allein Weiss’ Hinweis auf den pyramidalen Aufbau, der für sämtliche in der *Ästhetik des Widerstands* auftauchenden Kunstwerke zutrifft, mag eine erste probate Hilfestellung sein und nimmt die Scheu, Bilder ausschließlich unter kunstgeschichtlich verifizierten Kriterien beurteilen zu können. Die erzählerisch gestaltete Aneignung von Bildern, wie sie der aus proletarischen Verhältnissen stammende Ich-Erzähler durchläuft, erfüllt gleichzeitig eine Vorbildfunktion für den Rezipienten, es ihm gleichzutun und Kunstwerke – selbst aus unterschiedlichen Epochen und stets in einer ikonographischen Tradition oder in einem komplizierten Werkkanon – nach einem spontanen und ungehemmten Impuls zu deuten und zu bewerten; so wie es der Ich-Erzähler noch während der Evakuierung des Pariser Louvre vollzieht, als ihm ein kleines Heiligenbild Sassetas in den Blick gerät und er die erfrischende Einfachheit des Bildes als eine für ihn gültige Deutungsalternative benennt: „Anders aber als jede archäologische und kunstge-

schichtliche Darstellung hebt Peter Weiss von vornherein das auf, was im allgemeinen als ästhetische, als wissenschaftliche Distanz bezeichnet wird, was jedoch kaum mehr ist als die Anerkennung und Aufrechterhaltung der Angst vor dem ästhetischen Objekt. In der *Ästhetik des Widerstands* gibt es die von Wissenschaftlern so geringgeschätzte „naive“ Betrachtung der Kunstwerke nicht mehr, und die Interpretationen der angeblich Berufenen sind dem Erzähler manchmal „zuwider“, weil diese mit erhobenem Zeigefinger die Vieldeutigkeit jedes einzelnen Werks vergessen“ (ÄdW, I, 77).“ (S. 299) Als erste Zugriffsmöglichkeit, um Schwellenängste abzubauen, dient das in Spanien vorgestellte Rezeptionsmodell der *Cahiers d'art*, eine populäre Kunstzeitschrift, in der in einer scheinbar flexiblen Reihung Reproduktionen bzw. Fotografien wichtiger Bilder versammelt sind. Der spätere Museumsbesuch im Louvre wird demnach hier angestiftet und durch die Lektüre des Überlebensberichts weiter vorangetrieben. Am Ende präsentiert sich ein an den Kunstbeispielen gewachsener Ich-Erzähler, der ohne die Mithilfe eines Mentors oder seiner Freunde (wie noch vor dem Berliner Pergamonfries) ein weiteres Schiffbruchbild Géricaults interpretiert und es von dem aus einer ähnlichen Tradition herrührenden Gemälde Poussins abgrenzt sowie im Stockholmer Nationalmuseum Géricaults Werk der *Abgeschlagenen Köpfe* in Augenschein nimmt. Die dort erkennbare Souveränität sei das Resultat der pragmatischen und theoretischen Studien, wie sie das *Floß der Medusa* evoziert haben: „Und um Géricaults Willen und Scheitern zu erläutern, führt der Autor den Leser von der Rezeption der historischen Quellentexte über die Beschreibung des Gemäldes im Louvre bis zu dem Bericht über den Besuch des noch erhaltenen Ateliers, in dem dann erneut über das Handwerk der Malerei und über die Leiden des Malers gesprochen wird.“ (S. 301)

Dunker, Axel: Den Pessimismus organisieren: eschatologische Kategorien in der Literatur zum Dritten Reich, a.a.O., S. 152, 154

In seiner eschatologischen Lesart der *Ästhetik des Widerstands* beruft sich der Autor zunächst auf andere Interpreten, die seinen Ansatz teilen und in Peter Weiss' Romankonstruktion hierfür Belege finden wollen: „Klaus Herding und Genia Schulz sehen in der Beschreibung Géricaults Anspielungen auf die christliche Mythologie, für Stephan Meyer weist die Floßfahrt der Medusa „Komponenten der literarischen Umsetzung der christlichen Heilsgeschichte auf, und für Arne Melberg wird die „Beschreibung und die Lektüre des beschriebenen Ereignisses“ der Hinrichtung in Plötzensee zu einer „Golgotha-Wanderung von sakralen und rituellen Dimensionen.““ (S. 152/153) Von vereinzelt Motiven abgesehen, die auf einen christlich-religiösen Ideengehalt schließen lassen - vor allem sind das Kirchtürme und Kirchhöfe, die Präsenz von Priestern während einer Schiffsreise des Ich-Erzählers, Anspielung auf die Arche Noah und auf die Sündflut (Poussins Gemälde im Vergleich mit einer Sintflut-Szenerie Géricaults) – sind diese Vereinnahmungen im negativen Sinne geeignet, das Imaginationspotential des Romans und die künstlerische Phantasieleistung des Autors Peter Weiss zu verkürzen und damit die Autonomie des Ästhetischen zu hintergehen. Hervorzuheben ist Dunkers Hinweis auf den gelungenen Annäherungsprozess der Ich-Figur an die Künstlerfigur Géricaults; erst dadurch sei er in den Stand gesetzt, die Grauen von Plötzensee und das Ende der Mutter als eine ästhetische Umsetzung zu erzählen, „... die unter umgekehrten Vorzeichen scheinbar ungerührt das Grauen protokolliert, wie die Strangulierung der Mägde durch Telemachos in der „Odyssee“ erzählt ...“ (S. 154) Auch die Verbindung zwischen Géricault und Meryon sowie das im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* auftauchende Géricault-Gemälde *Abgeschlagene Köpfe*, mit dem der Ich-Erzähler in Schweden konfrontiert ist und das eine ästhetische Reminiszenz an das *Floß der Medusa* darstellt, werden in Dunkers Analyse berücksichtigt. (S. 154)

Dunz-Wolff G., Goebel H., Stüsser, J. (Hrsg.): Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 26, 62, 74, 103, 123, 168

In den dokumentierten Lesergesprächen zeigt sich, dass der Géricaultblock, also die Literarisierung des Marinebildes und des Überlebensberichtes im rezeptiven Verhalten eine herausgehobene Rolle spielt. Sowohl Weiss' Übertragung des Schicksals der Flößlinge auf die Brigadisten im Spanischen Bürgerkrieg wird realisiert (als politische Lesart des Schiffbruchbildes, S. 62) als auch die existentielle Vorgehensweise des Künstlers Géricault (S. 74). Besonders das Synchronisationsverfahren, das Peter Weiss in der Parissequenz veranschlagt, wird in einem Lesergespräch herausgestellt: „... bei der Medusa-Passage zum Beispiel, in der die verschiedenen Zeit- und Realitätsebenen ineinanderspielen – das ist gekonnt. Wie das Ich durch Paris läuft, das Buch der Geretteten liest, in dem sie ihre Strandung beschreiben, wie er sich den Maler vorstellt, sich ausmalt, dass der den Bericht ebenfalls gelesen hat, wie er das schließlich alles ineinander verfugt.“ (S. 103) In einem kurzen Beitrag von Scherpe wird herausgestellt, dass sich die Romanfiguren mit den erörterten Kunstwerken aufgrund der in ihnen gespiegelten Situation identifizieren, also „...

beim Betrachten von Géricaults „Floß der Medusa“ oder Picassos „Guernica“ für sich jene Bedeutung der Kunstwerke erobern, die mit ihrem Leben und ihrem Handeln verbunden sind ...“ (168)

E

Engel, Ulrich: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 224-236

Innerhalb eines Kapitels mit dem Titel „Interpretationen zur *Ästhetik des Widerstands*“ (S. 201-294) widmet sich der Autor dieser bislang umfangreichsten Dissertation zu Peter Weiss' Abschluss-Roman dem Schiffbruchbild. „Géricaults *Das Floß der Medusa*: Zur Zeugenschaft des Bildarbeiters im Angesicht der Katastrophe“ nennt Engel diese Analyse. Zunächst werden die hinlänglich bekannten Fakten zusammengetragen, also der Schiffbruch der Fregatte „Medusa“ in seinen elementaren Grundzügen charakterisiert und mit biographischen Hinweisen zu Géricault und dessen Kompositionsprinzip versehen. Diese verwendet jedoch bereits Weiss' Interpretation in der literarästhetischen Verfertigung seines Textes: „Strukturiert hat der Künstler die leidende Körperlichkeit der Floßpassagiere in einer das Bild von links nach rechts oben durchziehenden Diagonale: Ausgehend von den Toten im Vordergrund über die darüber dargestellten, in Resignation verfallenden Sterbenden bis hin zu den Gestalten im Hintergrund, die, sich mühsam aufrechterhaltend, noch nicht alle Hoffnung haben fahren lassen, baut sich die Bildspannung auf. Die hier markierte Position wird jedoch konterkariert durch einen zweiten, entgegengesetzten Impuls, der von der übergroßen Flutwelle (links oben) über das entgegen der Richtung rettenden Schiffs geblähte Segel hin zu einer gerade über Bord gehenden Leiche (links unten) reicht.“ (S. 227) Auch der von Engel beschriebene mehrstufige Aneignungsprozess des Bildes, vor allem über die Schiffbruchchronik und die Beschäftigung mit der *Vita* des Künstlers, ist hinlänglich untersucht und dargestellt worden. Auch die literarisch organisierte Synchronizität, die das Schicksal der Flößlinge mit den im Schlafsaal Zusammengekauerten verbindet, ist von nahezu allen Interpreten bereits untersucht worden. Auch ist die *Quintessenz*, die Engel aus dem untersuchten Gegenstand zieht, bei der Verwendung des Bildes innerhalb des Romans, Weiss eine sozial-politische Direktive zu unterstellen, mehrfach unternommen worden: „In seiner Interpretation sucht Weiss dem Géricault-Gemälde einen gesellschaftlich relevanten Sinn abzugewinnen.“ (S. 230) Dass das Bild in der *Ästhetik des Widerstands* zunächst eine auf sich selbst zielende Fiktionalisierungsleistung darstellt, die keinen abschließenden Verweischarakter beansprucht und insofern Ausdruck eines gewaltigen Imaginationspotentials des Autors Peter Weiss ist, kommt schließlich am Ende der Interpretation – in einem Zitat von Peter Bürger (dessen Beitrag hier unberücksichtigt ist) – zum Vorschein: „Die ‚fiktive‘ Welt des Bildes und die (innerhalb des Romans) ‚reale‘ Welt des Erzählers rücken ebenso auf *eine* Ebene wie die ‚irreale‘ Identifikation Géricaults mit den Schiffbrüchigen und der ‚reale‘ Schaffensprozeß des Malers. Damit stellt Peter Weiss den Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit in Frage.“ (S. 231)

Erbel, Kunibert: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu ‚innerer‘ und ‚äußerer‘ Natur in ‚Die Ästhetik des Widerstands‘ von Peter Weiss, a.a.O., S. 106-109

In seinem Kapitel „Individualität unter den gegebenen Umständen“ kommt der Autor schließlich auf das *Floß der Medusa* zu Sprechen. Wie andere Autoren auch betont Erbel die Kompetenzerweiterung des Protagonisten, wie sie sich mit Beginn des II. Bands der *Ästhetik des Widerstands* abzeichne und in einem atmosphärisch aufgeladenen *Paris entre les deux guerres* gefordert sei: „Ein dritter Punkt, der die Weiterentwicklung der Ich-Figur belegt, zeigt sich in der Schilderung der Stadt Paris während ihrer Wanderung. Während Visionäres und Wirklichkeit zur Zeit des Fluges noch in der Wahrnehmung getrennt waren, existieren in der Wahrnehmung der Stadt Paris beide nebeneinander, zudem werden Szenen aus dem Untergang der Medusa in die Gegenwart der Ich-Figur montiert neben fragmentarischen Äußerungen zu den gleichzeitig laufenden diplomatischen Vorgängen um die Besetzung des Sudetenlandes durch die Nazis und die Bemühungen der Kommunisten um die Einheitsfront. Die Annäherung an Géricaults Leben und Werk sowie das Studium des Berichts über den Untergang der Medusa und der „Vorstoß ins Fremde“ der Stadt Paris bedingen sich gegenseitig.“ (S. 108)

Ernst, Maria: Die Brecht-Figur in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: PWJb7, S. 89

Zu Recht geht die Autorin bei der „Brecht-Figur in der *Ästhetik des Widerstands*“ von einer *qua* literarischer Phantasie gestalteten Romanfigur aus, die bestimmte Vorstellungsgehalte verkörpere oder in der sich Reflexionen spiegelten, die im Vorfeld der Begegnung des Ich-Erzählers mit dem Schriftsteller und Dramatiker im schwedischen Exil geübert werden: „Der Autor Peter Weiss konstruiert mit der Figur Brecht nicht ein Vor- oder Leitbild, sondern gestaltet eine literarische Figur, die innerhalb der gesamten Bedeutungsstruktur in ihrer Wesentlichkeit im weitesten Sinne Träger von bestimmten Anspielungshorizonten oder Allusionskontexten ist.“ (S. 83) Als Gegenentwurf zur Künstler-Figur Géricaults, die in der Halluzinatorik beheimatet sei und die irrationale Anteile auslebe, erscheine die von Peter Weiss ebenfalls auf der Grundlage von biographischen Dokumenten konstruierte Brecht-Figur in der *Ästhetik des Widerstands*. Während Géricault intrinsisch und isoliert sein großes Malprojekt bewältigt und durch das Alleinsein gefährdet ist, umgibt sich Brecht mit einem Tross an Mitarbeitern und Kalfaktoren. Erst durch das Géricault-Erlebnis ist der Ich-Erzähler hinreichend gerüstet, einem Brecht überhaupt entgegenzutreten zu können und an dessen Engelbrekt-Stück mitzuwirken. Die Aneignung der Künstlerpersönlichkeit und die in Paris geübte „Schule des Sehens“ haben den Protagonisten aber auch geschult, den Künstler Brecht kritisch sehen und ihm nicht – wie die anderen Mitwirkenden an dem aufwendigen Projekt – zu huldigen: „Der vom Erzähler präsentierten kalkulierten, rationalen Kunstproduktion von Brecht steht im Roman in der Géricault-Sequenz eine von den Prinzipien der Gesellschaft abgekoppelte autonome Kunst gegenüber.“ (S. 89)

F

Falkenstein, Henning: Peter Weiss. Köpfe des 20. Jahrhunderts, Band 125, S. 57

Das schmale *Brevier* gibt eine knappe Einführung in die wichtigsten Grundzüge aus Peter Weiss' *Oeuvre* und betont die sich gegenseitig unterstützenden Begabungen des Künstlers Peter Weiss: „Der Schriftsteller Peter Weiss existierte bereits vor dem bildenden Künstler und nicht erst, nachdem der Maler und Filmemacher keinen materiellen Erfolg hatte ...“ (S. 5) Das universelle Projekt der *Ästhetik des Widerstands*, ein literarisches Phantasma über das seit jeher bestehende Ungleichgewicht zwischen den Besitzlosen und den Besitzenden, sieht der Autor *idealerweise* in den Ereignisbildern, insbesondere im Schiffbruchbild vertreten: „Um das Verhältnis von Herr und Knecht, Unterdrückern und Unterdrückten, Gewalt Ausübenden und Gewalt Erleidenden geht es Peter Weiss angesichts der Verbrechen des nationalsozialistischen Deutschlands, auch bei der Interpretation von Géricaults Floß der Medusa ...“ (S. 57)

G

Gerlach, Ingeborg: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 118

Im Vergleich zu den pointierten Einzelanalysen zu wichtigen Fragen hinsichtlich des Aufbaus der *Ästhetik des Widerstands*, der sozialen Stellung der Kunst oder der Dante-Rezeption, fällt der Hinweis auf die prominente Stellung des Schiffbruchbildes schmal aus. Im Kapitel über das „Undarstellbare“ heißt es lediglich: „Der Maler Géricault, dessen Visionen der Verlorenheit kein Echo bei seinen Mitmenschen hervorruft, ist tatsächlich verloren ...“ (S. 118)

Giesel, Günter: Kunstwerke in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), a.a.O., S. 205-207

Auch Giesel verweist auf den Spiegel-Effekt, den die Kunstwerke für den Protagonisten und seiner Generation habe. Wichtig ist der Hinweis auf den „atmosphärischen Hintergrund“ (S. 205), den das Bild während des Parisaufenthalts des Protagonisten darstelle. Gleichzeitig biete das Schiffbruchbild ein geeignetes „Medium des Ausdrucks (der) Befindlichkeit“ (ebd.), das Peter Weiss mittels eines sprachlich organisierten Verfahrens übersetze: „Die Parallelmontage der durch Géricaults Bild und die Reportage von Savigny und Corréard evozierten Schicksale der Schiffbrüchigen mit der eigenen, aktuellen und auf das historische Ereignis mit der eigenen Imagination verlebendigten Situation des Erzähler-Ichs – diese In-Eins-Sicht ist ein eindrucksvolles Beispiel der narrativen Funktion des her „angeeigneten“ Kunstwerks.“ (S. 205)

Gwang-Hun, Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., 217-236

Die Frankfurter Dissertation ist eine der derzeit brillantesten Untersuchungen, die zur *Ästhetik des Widerstands* vorliegt. Allein den Zugang zur komplexen Thematik von Avantgarde, Politik und Kultursemantik in der *Ästhetik des Widerstands* zunächst über die poetologischen Voraussetzungen von Peter Weiss in der autobiographischen Prosa *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt* zu beschreiten, ist ein Verfahren, das sich für die Lesart der *Ästhetik des Widerstands* empfiehlt und auch in der vorliegenden Arbeit angewendet wird. Der Autor interessiert sich für den Géricaultblock als „Visionäre Vergegenwärtigung der Katastrophen“ (S. 217) und geht in seiner Analyse von folgendem Erkenntnisinteresse aus: „Im Mittelpunkt ... stehen zwei Fragen, die nicht nur diese Passage, sondern auch den gesamten Romantext durchdringen: erstens wie und unter welchem Prinzip sich die psychischen Kräfte wie Halluzination, Vision und Phantasie usw. in der Romanstruktur definieren lassen ... zweitens, wie sich die individuellen aber auch historischen Erfahrungen des Autors (aber auch des Malers Géricault) durch die halluzinatorische Phantasie zum Kunstwerk transformieren.“ (S. 217/218) Die gesteigerte Empathiefähigkeit, von der Géricault für seine Bildschöpfung getragen sei, stelle erst die notwendige Konzentrationsleistung für die Fertigung des Bildes bereit; eine Kausalität, die, so Gwang-Hun, die gleichermaßen auch für den Géricaultblock – also die literarische Inszenierung des Bildes in der *Ästhetik des Widerstands* gelte und sich dort gewissermaßen wiederhole. Mit anderen Worten: Was für den Maler an Empathie und Konzentration notwendig war, das Bild zu erstellen, das hat für Peter Weiss ebenfalls Gültigkeit, als er dem Maler und seinem Werk gegenübertritt: „Hier wird klar, daß die halluzinatorische Phantasie Géricaults weniger ein unbewußtes, als vielmehr ein bewußt aktiviertes Gestaltungsprinzip ist. Dies resultiert ferner auch aus der aktiven Deutungsarbeit der Romanfiguren (und des Autors Weiss). Die halluzinatorische Phantasie des Malers als ein bewußtes Gestaltungsprinzip ist also nichts anderes als beharrlicher Willen des Autors, den gesellschaftlichen Mißständen durch schonungslose Darstellung zu begegnen.“ (S. 222) Ähnlich wie die meisten Interpreten betont Gwang-Hun den auffälligen surrealen Charakter des Géricaultblocks, den er mit dem redundanten Begriff der „halluzinatorische(n) Phantasie“ (S. 225) belegt und sich damit von Lindners Begriff des „halluzinatorischen Realismus“ abgrenzt. Wenig nachvollziehbar bleibt auch in Gwang-Huns Arbeit – wie übrigens bei den meisten Beiträgen zum Géricaultblock in der *Ästhetik des Widerstands*, dass mehrfach die „Multiperspektiven“ (S. 231), die „chorische Mehrstimmigkeit“ (ebd.), die „Verschränkung der unterschiedlichen realen und fiktiven Ebenen“ (S. 230.) respektive der halluzinatorische Anteil der Passage beschrieben und auch exemplarisch vorgeführt wird, daß aber in der letzten Konsequenz diese aufwendig betriebenen Analysen vor dem literarischen Enigma zurückzuschrecken scheinen und häufig auf einen Wirklichkeitsanspruch des Kunstwerkes (Géricaultblock als *pars pro toto*) verweisen, den der Roman von Peter Weiss oder aber das Bild des Théodore Géricault zu erfüllen habe oder gar zu erfüllen trachten: „Hierbei vollzieht sich der Aneignungsprozeß vom Gegenstand rezeptiv zweifach und produktiv-dreifach: die historische Rekonstruktion der erfahrenen Ereignisse durch die Berichterstatter, die malerische Rekonstruktion der Lektüre des Berichts durch den Maler und die narrative Rekonstruktion des Bildes durch den Protagonisten. Das unaufhörliche Ineinandergreifen der unterschiedlichen Ebenen durch die Multiperspektive trägt einerseits dazu bei, monolithische Muster des Denkens und der Handlung aufzusprengen, indem es auf die gleichgewichtige Zusammensetzung von Realität und Irrealität, Logik und Phantastik, Vorder- und Hintergründigkeit abzielt. Andererseits ermöglicht es die Verschränkung der Perspektiven, die Komplexität und Heterogenität gesellschaftlich-historischer Wirklichkeit genauer aufzufassen.“ (S. 232/233) Was an dieser Episode auffällt ist zweierlei und – in der Peter-Weiss-Forschung ein häufig zu beobachtendes Interpretationssyndrom: Plakative Begrifflichkeiten oder Modi wie Heterogenität, Komplexität oder Multiperspektivität werden bevorzugt in der Textuntersuchung angewandt, ohne dabei hermeneutisch zu verfahren – also vor allem am Sprachmaterial diese kategorialen Bezeichnungen zu belegen. Zum anderen werden dem Autor Peter Weiss geradezu selbstverständlich surreale Schreibverfahren, ein filmisches Schreiben, eine multispektrale Wahrnehmung und eine Montagetechnik zugestanden (vor allem gilt das für den Géricaultblock) – um dann eine Realitätsreferenz von Kunst zu reklamieren! Peter Weiss setzt die literarästhetischen Verfahrensweisen nicht ein, um damit die „Heterogenität gesellschaftlich-historischer Wirklichkeit genauer aufzufassen“ (S. 232), wie es Gwang-Hun wieder ‚gerade zu rücken‘ meint, sondern um eine Autonomie des Ästhetischen fortzuschreiben, die allein die Aufmerksamkeit auf das Phantasiekonstrukt – den Roman – lenkt und die dort angeblich vorgestellte „gesellschaftlich-politische Wirklichkeit“ (ebd.) zu verrätseln. Die Phantastik aus dem Géricaultblock und die Traum-Halluzinatorik verweisen primär auf die Leiden der Mutter des Ich-Erzählers – und sind nicht eine Abbildung des faschistischen

Grauens, sondern als weit über das Jahrhundert und die Epoche hinausweisendes, literarästhetisches Merkzeichen zu lesen.

H

Herdig, Klaus: Arbeit als Widerstandsleistung. Geschichte – durch Kunst zu bewegen?. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 246-284

Von Herding stammt die eindringliche Feststellung: „Nicht nur für den Inhalt, sondern auch für die Art der ästhetischen Aneignung ist somit das *Floß (der Medusa)* das Ausgesetztsein, die Kernparabel des Werks ...“ (S. 266) In seinem Beitrag weist Herding darauf hin, dass Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* mit den dort aufgerufenen Ereignisbildern vor allem zu einem ihm vertrauten Medium zurückkehre, „... dass er in der Praxis längst aufgegeben hatte (von 1963 datieren die letzten Collagen).“ (S. 248) Mit den Zeugnissen bildnerischer Kunst, die in seinem Abschlusswerk einen ästhetischen Auftritt suchen, etablierte sich ein „... *musée imaginaire* aus Martyrien, Niederlagen und Leichen.“ (ebd.) Auch wenn die narrative Ausstrahlungskraft des Schiffbruchbildes die anderen Ereignisbilder weit überragt (zumal es an die existentiellen Lebensbedingungen des Künstlers Géricault geknüpft ist und überdies an einen publizierten Überlebensbericht), macht der Autor zu Recht darauf aufmerksam, dass Peter Weiss das Bild nicht vornehmlich dieser epischen Qualität wegen einsetzt, sondern um daran bestimmte Ideengehalte für den Roman selbst zu binden: „... nicht um den Erzählwert der Motive geht es, sondern um das Bildgefüge als Aufforderung, sich mit einprägsamen Formen, die eine Grenzsituation zeigen, in einer Weise auseinandersetzen, die (nicht moralisch, sondern existentiell) das eigene Handeln berührt und verändern kann.“ (S. 250) Wie die meisten Interpreten des Géricaultblocks betont Herding, dass die Bildaneignung des Protagonisten in einem mehrstufigen *Procedere* verlaufe: Auf eine Formel gebracht, seien das folgende Schritte: „Die Annäherung geht in drei Schritten vor sich: Historische Erkundung (A), strukturellen Aneignung (B) und emotionale Verknüpfung mit der eigenen Gegenwart (C).“ (S. 251) Dass dieser Aneignungsprozess Anteile aus Weiss' eigener Rekonstruktion des Bildes aufnimmt, davon zeugen die Einträge in den *Notizbüchern*, die der Autor bei seiner Untersuchung heranzieht und auf die grundsätzliche Verfahrensweise hinweist, die Peter Weiss schon bei seinem weltberühmten *Marat/Sade*-Stück einsetze – und das ihn damals ebenfalls nach Paris geführt habe: „Die dürre Zeichnung (gemeint ist die dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny beigelegte Konstruktionszeichnung vom Floß der „Medusa“; Anm. M.W.) ist dem Autor ein erstrangiges Dokument der Spurensicherung. So, wie Weiss Marats Wohnung rekonstruiert, um Davids Bild des ermordeten Revolutionärs zu verstehen, oder die Opferriten von Angkor erforscht, um die dortigen Tempel adäquat zu beschreiben, so erkundet er hier die Verschnürung des Flo(ße)s, fragt, wie die Planken gefügt und die Fässer vertäut sind ...“ (S. 253) Insofern zeigt sich, dass die in die Figur des Malers und des Protagonisten hineingelegten Fragen, die ästhetische Interessen des Autors Peter Weiss repräsentieren und seiner Neugier als Konstrukteur des Romans gezollt sind. Der Rezeptionsprozess den das Bild durch den Ich-Erzähler (und damit stellvertretend für Peter Weiss) erfahre, sei ein zutiefst individueller, der einzigartige Rezeptionsbedingungen mit aufnehme und berücksichtige, unter denen das Bild gelesen werde: „In der Anstrengung, die Statik des Bildes zu durchbrechen, erreicht die ästhetische Arbeit ihren Höhepunkt; eigene Probleme wie Isolation oder Angst gehen in diesen Prozeß der Wiederbelebung von Formen ein, werden reflektierend darin aufgehoben im Sinne einer Fiktion, die Modellcharakter gewinnt.“ (S. 254) In einem weiteren Zugriff, der das Konstruktionsprinzip des Géricaultblocks erhellt, zeigt der Autor die „drei Arten aktivierender Leidreflexion“ (S. 256) wie sie anhand des „Floßbild(es) erprobt“ (ebd.) werden: „Eine psychologisch (A), eine historisch (B) und eine ‚religiös‘ (C) fundierte...“ (ebd.) Im Sinne Kurt Oesterles verbindet die religiöse Leidreflexion, den Scherz und den Schrecken als ein „notweniges Durchgangsstadium“ (S. 259) – das Leiden erfährt darin eine Art Aufwertung. Auch Oesterle hatte unter den „Höllenfahrern“ die Figur Christi mit aufgenommen und auf den Maler Géricault übertragen. Herding betont eine ähnliche, möglicherweise von Peter Weiss intendierte Struktur: „Wenn Weiss über Géricault sagt: „Ohne das Durchleben der dreizehn Tage und Nächte der Qual hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden [...] können“, nähert sich dieses Bild der Leidensgeschichte Christi (ein Topos des künstlerischen Selbstverständnisses im 19. Jahrhundert ...)“ (S. 249) Gerade mit Blick auf die ikonographische Tradition des Schiffbruchbildes und der religiös besetzten Vorstellung der *navigatio vitae*, scheint dieser Deutungsansatz durchaus überlegenswert und wird durch das zweite Schiffbruchbild *Scène du Déluge*, eine Sintflutdarstellung Géricaults sowie durch die zahlreichen indirekten christlich-religiösen Motive und Ideengehalte innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* unterstützt. Géricault personifiziert so besehen die aus der Leidensgeschichte Christi stammende Vorstellungen „In der Welt habt ihr Angst,

te Christi stammende Vorstellungen ‚In der Welt habt ihr Angst, doch ich habe die Welt überwunden‘ bzw. ‚Weder Tod, Leid, noch Geschrei werden mehr sein denn das Erste ist überwunden‘. Ist in diesem Sinne das kryptische Pathos aus der direkten Bildbegegnung des Ich-Erzählers mit dem *Floß der Medusa* – ‚Ihr, die ihr vor diesem Bild [dem *Floß*] steht, [...] seid die Verlorenen, denen, die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung“ (ÄdW, II, S. 27) – als ein religiös Inszeniertes zu verstehen? In einer bemerkenswerten Fußnote verweist Herding jedenfalls auf entsprechende Bibelstellen, die die „Dialektik von Verlorenheit und Hoffnung“ (S. 281) artikulieren und Weiss' Episode als eine Paraphrasierung des Neuen Testaments erscheinen lassen: „... so Ps. 22, 2 bzw. Matth. 27, 46: ‚Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen, bleibst fern meiner Rettung‘; auch Jer. 42 oder Luk. 15 entsprechen dieser paradoxen Verheißung, die letzten Endes auf die paulinische Aussage des *scandalum crucis* zuläuft (1. Kor. 1, 23).“ Dieser und eine Vielzahl anderer Hinweise machen den Beitrag von Herding zu einem der tiefendsten Beiträge zu Géricaults *Floß der Medusa* in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. Herding zeigt nicht nur die Intertextualität, sondern das enorme Konstruktionsvermögen auf, das Peter Weiss insbesondere im Géricaultblock zur Anwendung bringt. Mit dem beigefügten Bildmaterial unterstreicht der Autor, wie sehr gerade dieser Teil des Romans ein visuell geprägter und aus Weiss' Kunstschaffen als Maler resultierender ist.

Hermund, Jost: Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben. In: In: Karl Heinz Götze/Klaus R. Scherpe: Die ‚Ästhetik des Widerstands‘ lesen. Über Peter Weiss, Berlin, 1981, S. 112-120

Im dem nachfolgenden Kapitel über den Forschungsstand zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* wird der Beitrag von Hermund ausführlich besprochen.

Herrmann, Hans Peter: „Totalität“ und „Subjekt“ in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb5, a.a.O., S. 134

Der Autor verweist auf die vielen Gelegenheiten des Ich-Erzählers, sich mit Werken der bildnerischen Kunst zu beschäftigen, die das „Thema der Einheit des Subjekts und der Totalität der Wirklichkeit ... bewußt zu reflektieren.“ (S. 134) Unter diesen Werken nehme das *Guernica*-Bild von Picasso und die empathetisch geschilderte Biographie des Malers Géricault eine Sonderstellung ein. Zu Recht betont Hermann auch die Sonderstellung, die Peter Weiss' Roman hinsichtlich der Reflexion von Herrschaft und Unterdrückung einnehme: „... wenn ich es recht sehe, hat bisher kein Roman diesen Gesichtspunkt mit solcher Penetranz ins Zentrum gerückt; und wenn ich recht sehe, hat keiner so entschieden sich die Aufgabe gestellt, Herrschaft und Unterdrückung aus der Perspektive der Unterdrückten, aus der Perspektive von unten zu zeigen ...“ (ebd.)

Hofmann, Michael: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman ‚Die Ästhetik des Widerstands‘, a.a.O., S. 79-99

Hofmann zählt zu den profilierten Kennern von Peter Weiss' Werk und verweist in mehreren Beiträgen auf die Autonomie des Ästhetischen vor allem in Weiss' *Opus Magnum*. Der Autor setzt sich ausführlich mit den beiden in der *Ästhetik des Widerstands* auftretenden Bildern auseinander: Picassos *Guernica* und Géricaults *Floß der Medusa*. Dabei erarbeitet Hofmann wesentliche Kategorien, die erweiternd für das Verständnis des Géricaultblock sind: 1. „heroische Melancholie“ (S. 80), 2. Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart“ (S. 83), 3. das „Halluzinatorische“ als „ästhetische() Erfahrung“ (S. 87), 4. die Aufhebung einer konventionellen Zeiterfahrung: „der absolute Augenblick“ (S. 90), 5. das „Verhältnis von absoluter und kontinuierlicher Zeit“ (S. 93). Beiden Bildern sei zu Eigen, dass sie die Darstellung des Leidens in das imaginäre Zentrum stellen: „Ähnlich wie im Falle von Picassos *Guernica* steht das ungetröstete Leid der Opfer des historischen Prozesses, der durch Brutalität und Unmenschlichkeit gekennzeichnet ist, eindeutig im Vordergrund.“ (S. 81) Die an Picasso gewonnenen Erkenntnisse seien für die Floß-Rezeption des Ich-Erzählers die unabdingbare Voraussetzung: „Zahlreiche Aspekte der ästhetischen Erfahrung werden jedoch vertiefend und auf einem höheren Abstraktionsniveau dargestellt.“ (S. 83) Die Kompetenzerweiterung, mit der Peter Weiss seinen Ich-Erzähler ausgestattet habe, beziehe sich vor allem auf den Transfer der historischen Erfahrung des Produzenten (Géricault) auf den Rezipienten (Ich-Erzähler): „Der Künstler gestaltet im Ausgang von eigenen geschichtlich bestimmten Erlebnissen, der Rezipient kann auf diese reflektieren und sie mit seinen Erfahrungen in Verbindung bringen.“ (S. 83) Auffällig bei der Rezeption des Ich-Erzählers sei, so Hofmann, einerseits die Gründlich-

keit mit der er dabei vorgehe und die „historische Erfahrung“ (S. 84) rekonstruiere, die mit dem Untergang der „Medusa verbunden sei, andererseits werde die eigene Situation des persönlichen Scheiterns (ausgehend vom Spanischen Bürgerkrieg) auf Géricault – im Sinne einer Spiegelung (Alfred Messmann) – und dessen „persönlicher Katastrophe“ (Genia Schulz) übertragen: „Dem Rezeptionsprozeß liegt demnach ein differenziertes Spiel von Verweisungen und Identifikationen zugrunde: Géricaults Empfindungen spiegeln sich in der Darstellung des Schiffbruchs, diejenigen des Ich-Erzählers in ebendieser und darüber vermittelt in denen Géricaults.“ (ebd.) Allein die Tatsache, dass Géricault gleichermaßen den Überlebensbericht von Corréard und Savigny gelesen habe, um daraus seine künstlerische Initialzündung zu beziehen, erleichtere die Identifikation und das Sich-Hineinversetzen in den Schaffensprozess des Werkes. Den Ich-Erzähler interessiere dabei vornehmlich die „Intensität der ästhetischen Erfahrung“ (S. 86), wie sie in Géricault verkörpert sei: Diese beinhalte sein hohes Empathievermögen bei gleichzeitiger Distanzierung des historischen Verlaufs – in diesem Fall: des authentischen Schiffbruchs von 1816 und dem eigenen zeitgenössischen Kontext, in dem sich Géricault – gewissermaßen als ‚Maler seiner Zeit‘ befinde. Damit erkennt Michael Hofmann unter den Interpreten des Géricaultblocks nahezu als einziger, dass genau diese ästhetische Erfahrung, die Verabschiedung von einer zu erfüllenden Realitätsreferenz des Kunstwerkes, die eigentliche Lernaufgabe für den Ich-Erzähler sei – und dass sich der französische Maler bei der Umsetzung seines Sujets schon längst von den tatsächlichen Flößlingen aus dem Schiffbruch und von dem ursprünglichen und anstiftenden Dokument (dem Überlebensbericht) verabschiedet habe: „Wie Géricault wird der Ich-Erzähler durch die Intensität der ästhetischen Erfahrung aus der Kontinuität politischer Konstellationen herausgerissen; wie dieser löst er sich durch die Fixierung an das darzustellende Geschehen aus den instrumentellen Handlungszwängen. Es gehört dabei zur Offenheit des ästhetischen Prozesses, ebenso wie die Ungewißheit des weiteren historischen Verlaufs, daß der Sinn dieser Distanzierung nicht *a priori* angegeben werden kann.“ (S. 86) Dieses Enigma führt Hofmann weiter zum „halluzinatorische(n) Element der ästhetischen Erfahrung“ (S. 87), dem sukzessiven Prozess, der sich beim Maler einstellte und den Peter Weiss das „Herausgerissensein aus allen Zusammenhängen“ (ÄdW, II, S. 16) nenne: Diesem künstlerischen Weg, der mit einem Degenerationsprozess des Malers einhergehe, widme der Ich-Erzähler seine Aufmerksamkeit und hierin liege sein eigentliches Erkenntnisinteresse: „Die halluzinatorische Phantasie liefert demnach das Material, das im Prozeß der Kunstproduktion einer bewußten Gestaltung unterzogen wird. Das Irritierende und Verstörende der halluzinatorischen Erfahrung wird aber durch die Formung nicht „aufgehoben“ und „verklärt“, sondern bleibt ein irreduzibles Element der sich in Produktion und Rezeption vollziehenden ästhetischen Erfahrung ... In der Interpretation des Ich-Erzählers weist Géricaults Bild also keine geschlossene Form auf, welche die Verstörung der halluzinatorischen Visionen überwinden würde; das Bildwerk erscheint vielmehr durch eine offene Form gekennzeichnet, welche die innere Spannung der ästhetischen Erfahrung nicht auflöst, sondern in Szene setzt und austrägt.“ (S. 89) Dieses an Géricault erkundete Verfahren, das ein erhebliches Maß an Verstörung, Rätsel und nicht zu erklärender Phänomenalität in eine äußere Struktur oder Form integriere, ist das eigentliche *Surplus*, das der Protagonist für seine noch zu leistende schöpferische Arbeit aufnehme und das Peter Weiss als Autor-Konstrukteur in der *Ästhetik des Widerstands* appliziert habe: „Auch im literarischen Kunstwerk begegnen uns halluzinatorische, visionäre Partien, deren erratischer, fremdartiger Charakter nicht durch die Integration in die Makrostruktur des Romans „aufgehoben“ wird ...“ (ebd.) Damit erweise sich das Halluzinatorische als ein spezifisch modernes Element der ästhetischen Erfahrung, welches zeige, dass die moderne Kunst dem tradierten Anspruch auf Geschlossenheit der Form und Totalität des „Weltbildes“ entsagen müsse. Hofmann sieht dieses Visionäre und Halluzinatorische aus dem Géricaultblock vor allem in den markanten Episoden des III. Bands der *Ästhetik des Widerstands* integriert und unterstützt die in der vorliegenden Arbeit vertretene Annahme, dass die ästhetischen Kategorien aus dem Géricaultblock gewissermaßen als poetologische Transferleistung von Peter Weiss – verwandelt und in zahlreichen verrätselten Assoziationen und Referenzen aufgenommen werden. In diesem Zusammenhang bietet Hofmann darüber hinaus als einziger Interpret des Géricault-Geschehens in der *Ästhetik des Widerstands* eine plausible Deutung an, warum sich der Ich-Erzähler bei einer erneuten Konfrontation mit dem Bild plötzlich und ohne eine erkennbare Motivation vom Maler und dessen Kunstschaffen abgewendet habe: „Wenn das Interesse des Ich-Erzählers an der Person Géricaults mit dem Ende der ausführlichen Rezeptionsanalyse erlischt, so geschieht dies deshalb, weil der in dem Bildwerk aufbewahrte Sinngehalt vom Ich halluzinatorisch aufgenommen und in seiner formalen Vermittlung intellektuell erfaßt worden ist. Das persönliche Leiden und die Resignation des Malers sind nicht „aufgehoben“, verdrängt oder „überwunden“, sondern treten an markanten Stellen der *Ästhetik des Widerstands* im Zusammenhang mit anderen Protagonisten in veränderter Form wieder auf. Die Schilderung der Persönlichkeit Karin Boyes, die Darstellung der Mutter und die Hinrich-

tung in Plötzensee verweisen auf die Verzweiflung Géricaults und beziehen ihren expressiven Gehalt unter anderem auch aus dem Eingedenken an die radikale Melancholie des französischen Malers. Damit ist klargestellt, daß der Ich-Erzähler Géricault nicht in irgendein Pantheon großer Kunst aufnimmt, sondern den Ertrag des Rezeptionsmodells *Floß der Medusa* auf sein eigenes Erzählprojekt bezieht.“ (S. 98)

Hofmann, Michael: Der älteste Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb1, S. 48, 51

Ein ebenso detail- wie kenntnisreicher Beitrag über den in Peter Weiss' Laokoon-Rede aufbewahrten Widerstreit zwischen Wort und Bild. Den vielfach geäußerten Phasen in Weiss' Kunstschaffen, die sich abgelöst haben und mit jeweils bestimmten Werken genau zu verorten seien, begegnet der Autor zu Recht skeptisch bis ablehnend. Bilder beschreibt Hofmann vor allem als „Bewußtseinsphänomene“)“ (S. 44), die der „Erfassung der Augenblicksstruktur“ (ebd.) dienen. Wie in dieser Arbeit unternommen, betont auch Hofmann die Bedeutung der haptischen Erfahrungen aus den Kindheitsbildern des Autors, wie sie literarisch in *Abschied von den Eltern* konstituiert und in *Rekonvalenz* als Vermächtnis gesichert wurden: „Die emotionale Intensität der Bilder und die besondere Bedeutung der erwähnten Augenblicksstruktur hängen demnach damit zusammen, daß sie auf die frühe Kindheit verweisen. In ihnen zeigen sich Elemente erwachenden Bewußtseins, sich bildender Identität, aber auch noch nicht vollständig rational erfaßtes und damit auch nicht durch herrschende Konvention verformtes Erleben ... So stehen die Bilder der Malerei und der gesammelten bildenden Kunst im Kontext einer Reihe aus Bewußtem und Unbewußtem zusammengesetzter Bilder, die Kindheitsbilder, Erinnerungsbilder allgemein und Traumbilder umfaßt. Dabei ist bedeutsam, daß das Auftauchen dieser Bilder nicht oder zumindest nicht vollständig rational steuerbar ist.“ (S. 45) Das Auftauchen des Schiffbruchbildes vom „Floß der Medusa“ ist für Peter Weiss die Reaktivierung nicht nur poetologischer Vorstellungsgelände (*Der Fremde, Von Insel zu Insel*) und die Revitalisierung von Motiven aus den eigenen malerischen Entwürfen und Collagen, sondern ist ein Exempel für den von Hofmann erwähnten, nicht steuerbaren Rekurs auf die Kindheit und die frühen (infantilen) Bremer Wahrnehmungseindrücke des Autors Peter Weiss. In der souverän geschilderten Leidstruktur der Ereignisbilder in der *Ästhetik des Widerstands* taucht demnach nicht nur die „Zeitstruktur des absoluten Augenblicks“ (S. 48) auf, wie sie in einem herannahenden Kanu (*Abschied von den Eltern*) und in einem Filmzitat in *Fluchtpunkt* artikuliert ist, sondern auch die alten Bildgelände aus dem nautisch-maritimen Milieu. Das „Bild“, so wie es Peter Weiss in den zahlreichen Einträgen der *Notizbücher* verwendet, hat längst einen Wandel vollzogen und meint nicht nur noch bedingt das Wort „Bild“, wie es im *Laokoon-Text* (Lessingpreisrede) auftaucht und wie es in einigen Beiträgen zur Dichotomie von Wort und Bild bei Peter Weiss immer noch missverstanden wird. Hofmann hat diesen Wandlungsprozess, der bei Weiss mit einer langen Genese verbunden ist, brillant herausgestellt: „Die Entwicklung Weiss' vom Maler zum Schriftsteller bedingt somit eine Art von Literarisierung, in deren Verlauf die Literatur das visuelle Element von der bildenden Kunst erbt. Damit ist freilich keineswegs ein Verzicht auf die diskursiven, kritischen und reflexiven Funktionen der Worte verbunden; es geht Weiss vielmehr darum, neben die diskursiv-kritische eine andere Form der Sprache zu stellen, die in der Lage ist, suggestive Vorstellungsbilder zu evozieren und die hier betriebene Struktur des absoluten Augenblicks in der Sprache und damit in der Literatur zu verwirklichen. Die *Ästhetik des Widerstands* zeigt vor allem mit ihrer Analyse des Pergamon-Altars sowie der Gemälde Picassos und Géricaults den Zusammenhang mit dem in der Lessingpreisrede entwickelten Modell, aber auch dessen Weiterentwicklung.“ (S. 51)

Honold, Alexander: Das Gedächtnis der Bilder. Zur Ästhetik der Memoria. In: ders./Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberger, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, a.a.O., S. 109-111

Ebenfalls mit der Dichotomie von Wort und Bild, wie sie exemplarisch in der Künstlerfigur des Peter Weiss mit ihren spezifischen Bedingungen (Exil, Sprachverlust) ausgetragen und in gewisser Weise inkarniert ist, beginnt Alexander Honolds ausgezeichneter und in seiner Herangehensweise unvergleichlicher Beitrag über das Bildergedächtnis in der *Ästhetik des Widerstands*. Im Gegensatz zu Rector lehnt Honold eine bei Weiss angeblich zu beobachtende (Lessingpreisrede) Abqualifizierung des Bildes zugunsten des Wortes als Beleg für die Einleitung einer neuen Phase in Weiss' Kunstschaffen strikt ab und verwahrt sich so gegen die Rubrizierung eines (glücklicherweise kaum zu verortenden) Schriftstellers und seiner Ästhetik; auch zu den von Rector geäußerten und angeblich emanzipatorischen

oder gar regressiven Tendenzen in der Bild-Wort-Auseinandersetzung bei Peter Weiss geht Honold berechtigterweise auf Distanz. Mit einem sehr nachdrücklichen Beispiel belegt der Autor die *ars memoria*, wie sie als heimliche Gravur oder Erinnerungsspur das Werk von Peter Weiss zeichne: Gemeint ist das in *Abschied von den Eltern* auftauchende Schreibwerkzeug der Schiefertafel, auf der der Knabe seine ersten Schreibversuche unternahme. Dieses fast handwerklich anmutende Verfahren tauche in der Gegenüberstellung des Roman-Ichs vor dem steinernen Fries wieder auf, in dem tastend die Spuren nachvollzogen werden, wie sie dereinst in den frühen Schriftzeichen selbst gelegt wurden. Noch in der Beschreibung der *Melencolia*-Figur Dürers und der Schreibwerkzeuge dort, so könnte man Honolds Paradigma der Gravur verlängern, ist der Knabe aus *Abschied von den Eltern* präsent. Der Autor nennt darüber hinaus das Finale der *Ästhetik des Widerstands*, in dem Lotte Bischoff über das Denkmal für die Ermordeten reflektiert und dabei von einer „Tafel“ (ÄdW, III, S. 236) spricht. Diese Gravuren, wie sie das Frühwerk legt und der Autor diese in der *Ästhetik des Widerstands* zu hoch komplexen Wahrnehmungsgegenständen auflade, ließen sich vielschichtig nachweisen; an dieser Stelle wird den frühen nautisch-maritimen Gravuren als „Bewahrte Bilder“ (S. 108) nachgegangen, wie sie in der „Gedächtnislandschaft“ (ebd.) bei Peter Weiss aufgehoben seien. Was für das Gesamtwerk gilt, das ist als Konstruktionsprinzip der *Ästhetik des Widerstands* selbst nachweisbar: Die Gravuren und vernetzten Assoziationen halten den Roman zusammen – an dieser Stelle sei noch einmal der Chronotopos (Butzer) erinnert – und gestalten so ein eigenes Werkgedächtnis. Honold zeigt das an einer Spur auf, die zu Géricault und dem *Floß der Medusa* zurückführt: „Das mit den eigenen Augen Gesehene kehrt nun als Vorstellungsbild zurück, ausgelöst durch einen Besuch im Nationalmuseum, der zur Wiederbegegnung mit Géricault führt, dem Maler des *Floßes der Medusa*.“ (S. 109) Das Bildnis der *Abgeschlagenen Köpfe* sei nicht nur eine Verlängerung des Géricaultblocks, sondern führe allein über den Chronotopos des Flusses direkt zum *Introitus* des Romans, auf die von der Spree umflossene Museumsinsel, auf der im Pergamonmuseum der Fries beheimatet sei. Das erzählerische Detail, dass der Maler Leichenstudien betrieben haben, ein „Studium des Definitiven“, wie es im Roman selbst heißt, führe über die Erinnerung an eine Radierung Meryons von der Pariser Morgue schließlich zum Topos der *Abgeschlagenen Köpfe*, die der Ich-Erzähler im – ebenfalls im wassernahen – Stockholmer Nationalmuseum betrachte. Genau diese Referenzen auszumachen, bezeichnet das Verfahren, das Honold anwendet – und das an kaum einem anderen deutschsprachigen Roman in dieser Form überhaupt anzuwenden ist. Brillant ist die Interpretation, die Honold zum Stockholmer Bildnis vorlegt: Die beiden *Abgetrennten Köpfe* erinnerten nicht nur den Wechsel in eine neue Zeitrechnung, wie sie mit der Einführung der Guillotine verbunden sei und präfigurierten als unterschiedliche Reaktionen auf den bevorstehenden Tod nicht nur die Schrecken und den Todeskampf in Plötzensee (III. Band der *Ästhetik des Widerstands*), sondern die als Paar kenntlich gemachten Toten nähmen auch das bevorstehende Wiedersehen mit den Eltern des Ich-Erzählers vorweg: „... ‚die Erloschenheit auf ihrem Gesicht‘ (ÄdW II, 120) weist auf das Schicksal der Mutter des Erzählers voraus ... In stereotyper Zuordnung evoziert diese Bildbeschreibung eine Geschlechterpolarität von Aktivität und Passivität, die dann, besonders im abschließenden Band, auch das Verhältnis der Elternfiguren des Erzählers bestimmt. Doch was wie eine frappierende Ähnlichkeit von Kunst und Leben wirkt, beruht auf einer ästhetischen Konstruktion ... Ich möchte mich darauf beschränken, das bei Géricault gesehene Paar und dessen Spiegelung im Elternpaar des Protagonisten als Kunstfiguren einzuordnen, und damit mein Ich: als Figurationen zweier ästhetischer Extreme, zwischen denen sich das Gedächtnis der Bilder in diesem Roman bewegt.“ (S. 111) Anhand dieses Beispiels zeigt sich, dass die im Géricaultblock gestifteten Wahrnehmungsgehalte nicht auf diesen beschränkt bleiben, sondern im Sinne des Bildergedächtnisses ihre als Depot angelegte Wirkung weiter entfalten.

Horn, Peter: Diskurs über die lang andauernde unästhetische Praxis der Kultur und Kulturwissenschaften in der Metropole und den Kulturkolonien und über die Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Praxis anhand des Romans *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, a.a.O., S. 196

Eine der ersten und nach wie vor gültigen Reflexionen über Weiss' *Ästhetik des Widerstands* nach ihrem Erscheinen. Der langatmige Titel wirkt zunächst sperrig und scheint die von Weiss konstruierten Titel des *Marat/Sade*-Stückes und des *Schattentextes* applizieren zu wollen. Intellektuell bravourös, dem Essay nahe kommender Beitrag – leider der einzige dieses Autors zu Peter Weiss – das dem Thema der Grausamkeit und der Gewalt gilt. Weiss' Roman liest der Autor als Erschrecken darüber, was eine antiästhetisch ausgerichtete Welt an zerstörerischem Potential in sich trage und an Vernichtung zu entfesseln im Stande sei. Höhepunkt dieser Barbarei sei nach der Einschätzung des Autors, der unvorstellbare Moment, als sich eine deformierende Welt durch das Guckloch einer Gaskammer biete, in der sich die Sterbenden zu einer Pyramide formierten, wie es die Ereignisbilder insinuiert hätten. Genau beobachtet

der Autor im Text, dass sich selbst eine Gewalt und Entfremdung bei denen abzeichne, die sich auf die Gestaltung einer besseren Welt beriefen, so wie die Spanienkämpfer, deren menschliche Beziehungen mit dem Moment des Scheiterns auseinanderzudriften drohten: „Am ersten Abend in Paris waren wir plötzlich überwältigt worden von der Fremdheit voneinander ... daß wir nutzlos gemacht worden waren.“ (ÄdW, II, S. 18/19) Gerade das Pariserlebnis zeige den demissionierten Brigadisten mit aller Brutalität, wie verschwindend klein das Visier der Hoffnung nur kurzweilig offen gestanden habe, um die Welt vor dem Abgrund zu bewahren – ähnlich wie es im *Floß der Medusa* die kleine ausgeschickte Rettungsbrigg am düstren Horizont symbolisiert und die alles vernichtende Welle bereits über die Flößlinge, die diese Gefahr nicht realisierten, einbreche: „Es ist dieser Erfahrung, dieses der Gewalt ausgeliefert sein, und das produktive und imaginative Nachdenken, wie diese Gewalt aufzuheben ist, die das Wesen der Ästhetik ausmacht. Ästhetik ist die Wende in der Not, die das uns Angetane und unsere Unfähigkeit, uns dagegen zu wehren, umsetzt in einer Art des Begreifens, die dieses Ausgeliefertsein zu verändern sucht in einer neuen Praxis.“ (S. 195) Peter Horn achtet bei seinem Panorama-Blick auf die Szenen der Grausamkeit in der *Ästhetik des Widerstands*, die das Werk unter dem Eindruck der Schreckensszenarien von Plötzensee und noch unter dem imaginären Fahrwasser der Irrfahrt von Schiffbrüchigen – die schließlich zum Kannibalismus übergehen – selbst zu absorbieren drohe. Das sei der Sekunden-Moment, als der Ich-Erzähler in Stockholm ahnungslos auf die Straße trete und eine ähnliche Schreckensvision erlebe wie in seinem bemerkenswerten Traumbild, das an den Chronotopos des Hamburger Elbtunnels gebunden ist und die Mutter als Deportierte antizipiert. Auf der Stockholmer Straße widerfahre ihm, so Horn, eine analoge Szene, „... wo mir einer entgegenkam, dessen Gesicht, in der Sekunde, da die Augen sich auf mich richteten, eingedrückt wurde und zu einer blutigen Masse.“ (ÄdW, III, S. 152) Diese Art von Erscheinungsschrecken, der vor allem durch die Wortwahl und die Extravaganz der solcherart mehrfach präsentierten Vorstellungsbilder hervorgerufen wird, beschreibt Peter Horn folgendermaßen: „Jenes Erschrecken nun, das außerhalb der Sprache, in der Brutalität der Gewalt einerseits und im sprachlosen Entsetzen des Es angesichts der Auslöschung des Lebens andererseits liegt, vermag sich nur in der Anästhesie des Traumes Ausdruck zu verschaffen, so in jenem Bild von dem Kind, „das weder sprechen noch schreien konnte und an dem zwei Ratten festgebissen hingen (III, 26).“ (S. 188) Der Schrei als Merkmal des Entsetzens ist vielfältig in der *Ästhetik des Widerstands* variiert worden, zumeist als zurückgehaltener und erstickter, wie er in der rätselhaften Psychosomatik der Mutter einen Höhepunkt findet und in der *Medusa*-Episode als das körperliche Ausdruckszeichen inszeniert sei, so Horn, dem Untergang zu trotzen und gegen das eigene Sterben aufzubrechen: „In dem Bild herrscht nämlich etwas anderes vor; die Lösung, die sowohl eine kompositorische als auch eine inhaltliche ist, erscheint Géricault, als er sich entschließt, jene Sekunde zu malen, in der, „mit dem gellenden Schrei beim Erscheinen der Brigg die völlige Umstellung eintrat, und die Körper, die schon bereit waren, ihr Verderben hinzunehmen (hier wird übrigens die Analogie zum Stockholmer Géricault-Bild der *Abgeschlagenen Köpfe* gelegt und der Figur der Frau, die schon vor ihrem eigentlichen Tod aufgegeben hat, während der Mann bis zum letzten Atemzug um sein Leben kämpft; Anm. M.W.), noch einmal aufschnellten und zu einem Keil wurden gegen die Welt der Vernichtung“ (II, 22)“ (S. 197) In dieser Option, trotz der zutiefst zweifelhaften Errettung und trotz der fehlenden „rettenden Arche“ (ebd.) gegen die drohende Vernichtung (allein hieran zeigt sich, dass Peter Horn die *Ästhetik des Widerstands* genau kennt und das Sintflutbild Géricaults nicht überlesen hat, wie es der Ich-Erzähler im Anschluss an seine Pariserfahrung vorstellt; Anm. M.W.) anzukämpfen, sieht Peter Horn zugleich eine ästhetische für den Roman, als eine „Erfahrung des Erzählers“ (S. 198), umgesetzt: „Und doch war es mir noch nie so deutlich geworden, wie in der Kunst Werte geschaffen werden konnten, die ein Versperrtsein, eine Verlorenheit überwand, wie mit der Gestaltung von Visionen versucht wurde, der Melancholie Abhilfe zu leisten.“ (ÄdW, II, S. 33)

Howald, Stefan: Peter Weiss zur Einführung, a.a.O., S. 58, 168-170

Die Biographie stellt das seismographische Katastrophenbewusstsein des Autors heraus und betont die Dichotomien und Aporien, die Peter Weiss sowohl in seinem Werk als auch in seiner Künstlerexistenz vereinigen konnte. Dabei erwähnt der Autor auch die imaginären Schauplätze und Texte, die in der Peter-Weiss-Forschung weniger berücksichtigt sind, beispielsweise das Tagebuchjournal: „*Rekonvaleszenz* ist ein bemerkenswertes Dokument der krisenhaften Selbstverständigung. Es liefert die umfassendste Eigeninterpretation von Peter Weiss' künstlerischen Ambitionen und politischen Positionen.“ (S. 112) In diesem eminent wichtigen Prosastück liege Weiss' Reflexion über die Rückkehr zu den literarischen Anfängen und zu den surrealistischen Schreibverfahren aufgehoben. Von diesem schriftstellerischen Dokument ausgehend, kommt Howald auf das *Floß der Medusa* zu sprechen: „Diese Stimme

äußert sich in der *Ästhetik des Widerstands*, neben vielen anderen, in Visionen, Gesichten, Bildern. Zwei Momente seien hervorgehoben, die an frühere Fragen anknüpfen. Das ist zum einen die durchgängige Thematisierung von Bild und Sprache, von Kunsterfahrung und Textwelt. Am weitgehendsten ist dieses Problem ... anhand von Théodore Géricault und dem *Floß der Medusa* gestaltet." (S. 58). Wie die meisten Interpreten des Géricaultblocks betont auch Howald die existentielle Verfasstheit, in der sich der Protagonist bei seiner Ankunft in Paris befindet und somit besonders empfänglich für den Topos des Schiffbruchs und das fulminante Ereignisbild ist: „Bei Peter Weiss steht das Géricault-Bild in einem katastrophischen Zusammenhang." (S. 168) Die intensive Auseinandersetzung mit der *Vita* und dem Werk sowie mit dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny verändere beim Protagonisten, so Howald, den „Zugang zur künstlerischen Produktion" (S. 169) insgesamt: „Géricaults Bild wird nicht bloß zum mehrfach bestimmten Sinnbild des Scheiterns, sondern an ihm konkretisiert sich auch die durchgängige Funktion der Kunst." (ebd.)

Huber, Andreas: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, a.a.O., S. 171

Eine der intellektuell scharfsinnigsten Arbeiten, die Berliner Dissertation von Andreas Huber kommt nur peripher auf das *Floß der Medusa* zu sprechen als „... Dokument einer Haltung, die sich der von Schrecken und Gewalt geprägten Wirklichkeit stellt und dennoch mit den Mitteln der künstlerischen Gestaltung eine Selbstbehauptung ermöglicht. Der Eindruck wird als ästhetischer Ausdruck organisiert und solchermaßen auch existentiell bewältigt." (S. 171) Von der Géricault weitgehend ausklammernden Konzeption der Arbeit von Huber einmal abgesehen, äußert sich der Autor darin zu Aspekten und Themenstellungen, die für das Textverständnis der hoch komplex organisierten *Ästhetik des Widerstands* bedeutsam sind: Das gilt für die „proletarische Küche als Topos der ‚Eingeschlossenheit‘" (S. 95), die schließlich die für das *Floß der Medusa* relevante Kategorie des engen Raumes und die Schreckensvisionen der Mutter von Flucht und Vertreibung präfiguriert, für den Ideengehalt der „Don Quijoterie" (S. 128) als literarische *Quintessenz* der Spanienerfahrung, für den utopischen Entwurf eines „neue(n) Mensch(en)" (S. 213), wie ihn Peter Weiss in den *Notizbüchern* skizziert hat, und reicht bis zur Überfahrt der Lotte Bischoff als „Hades-Wanderung" (S. 304). Für dieses mit der Nautik und der Medusa-Episode eng verknüpfte Romankapitel weist Huber auf die Symbolik des Schiffsleibes hin, wie sie auch in der vorliegenden Arbeit konstatiert ist: „Der „Rumpf des Schiffs" ... bildet einen symbolischen Schutzraum, in dem sich das verdrängte Wissen artikulieren kann. Die Metaphorik des Textes evoziert die Atmosphäre einer gleichsam intrauterinen Geborgenheit, die den eigenen Körper in ungeschiedener Einheit mit dem des Schiffes erfahren läßt ..." (S. 307/308)

Hvidtfeldt Madsen: Karen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*. Aus d. Dänischen v. Ursula Kleinen und Monika Wesemann, a.a.O., S. 72, 131, 174

In der jüngsten Arbeit zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* werden viele bereits ausführlich behandelten Themen und Fragestellungen neuerlich aufgerollt. Hervorzuheben sind die beiden Unterkapitel „Zeit und Erzählung: Paul Ricour" und „Ekphrasische Poetik – Die Wiederkehr des Laokoon". Auch der Géricaultblock wird paraphrasiert, ohne dabei einen ästhetischen Mehrwert zu erschließen: „Es wird der Kontext des Gemäldes erörtert: sowohl die Verhältnisse in der französischen Kolonie Senegal, zu der das Floß Medusa unterwegs war (nicht das Floß, sondern die Fregatte „Medusa" befanden sich auf dem Weg dorthin! Anm., M.W.) (,) als auch Géricaults Leben, Arbeit und kunstgeschichtliche Stellung. Der Erzähler geht in den Louvre, wo das Original hängt, und zusammen mit Katz sucht er das Haus auf, in dem Géricault wohnte." (S. 72) Auch die weiteren Erläuterungen zum Géricaultblock sind wenig ambitioniert und scheinen kein besonderes Erkenntnisinteresse zu verfolgen – oder sie sind bereits durch zahlreiche Abhandlungen zum Erzählgegenstand verifiziert worden: „Beim Studium von Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* identifiziert sich der Erzähler so konkret mit den Opfern auf dem Floß, dass sich die Struktur der Hinweise zwischen den personalen Pronomen ändert und ‚sie‘ zu ‚wir‘ bzw. ‚uns‘ wird." (S. 131)

J

Jochem, Klaus: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 80

Wie schon die Kapitelüberschrift „Erfahrung, Wiedererkennen und lebenspraktische Aneignung“ (S. 76) vermuten läßt, deutet der Autor die Aneignung des Schiffbruchbildes primär in die Richtung einer Kompetenzerweiterung des Ich-Erzählers: „Dies ist bei der Weiss’schen Konzeption die Voraussetzung für das Wirksamwerden von Kunst überhaupt, die gesamte Romankonstruktion ist so, daß die jeweiligen Kunstanalysen die Erfahrungen der Protagonisten erweitern und vertiefen. Ein Beispiel hierfür ist die Rezeption von Géricaults „Floß der Medusa“ im Anschluß an das Scheitern des Spanischen Bürgerkriegs.“ (S. 81)

K

Kessler, Achim: Dichtung und Wahrheit. Die allegorische Konstruktion der Hodann-Figur im Hinblick auf die Entwicklung des Ich-Erzählers in der „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb7, a.a.O., S. 62

Seiner Dissertation folgend, beschreibt Kessler in diesem Beitrag die Genese des Ich-Erzählers und die auf ihn einwirkenden Einflüsse, wie sie vor allem von der Hodann-Figur ausgehen. Den „Chiffre Charakter“ des Protagonisten mache Weiss vor allem semantisch deutlich, indem er die Mehrstimmigkeit und in ihm sich bündelnde Multiperspektivität mit einem Wechsel des *Tempus* bei meist gleichzeitigem Wechsel in die Wir-Form kenntlich mache. Kessler beobachtet diesen literarästhetischen Modus vor allem in den Szenen der Kunstbetrachtungen, in denen das Ich sich berufen fühle, als Teil der Gruppe zu sprechen. Die bereits am Pergamonfries nachweisbare synchrone „Entgrenzung des Ichs“ (S. 61) werde selbst dann vorgenommen, wenn der Protagonist gar nicht mehr im Verbund mit der Gruppe seine Kunstaneignung betreibe, sondern von dieser isoliert, das Schiffbruchbild in Perspektive nehme und sich dabei (unbewusst) der ehemals gemeinschaftlichen Erkundungen auf der Berliner Museumsinsel erinnere: „Ein weiteres Beispiel ist der völlig abrupte Wechsel der Erzählperspektive, den der Ich-Erzähler während der Nacherzählung eines Buches über den Untergang des Flaggschiffs „Medusa“, im Rahmen seiner Beschäftigung mit Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* vollzieht ... Durch diese Identifikation mit den Unterdrückten (mit den Schiffbrüchigen, die in dem verwendeten „uns“ (ÄdW, II, S. 13) integriert sind; Anm. M.W.) nimmt der Ich-Erzähler deren Erfahrungen - über das Medium der Kunstbetrachtung - in sich auf und erweitert sich solchermaßen zum Bewußtsein der Geknechteten der verschiedenen Gesellschaftsformationen.“ (S. 62)

Kessler, Achim: „Schafft die Einheit!“. Die Figurenkonstellation in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 129

Weitgehend identisch mit dem zuvor genannten Beitrag des Autors. Im Kapitel über den „Chiffre-Charakter des Ich-Erzählers“ und dessen außergewöhnlicher Sprache bemerkt der Autor den angezeigten Wechsel vom Singular in die Plural-Form, der sich insbesondere während der Beschäftigung mit dem *Floß der Medusa* zeige.

Kienberger, Silvia: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, a.a.O., S. 353-360

Obgleich sich S. Kienberger eingehend mit dem „surrealistische(n) Parastil“ (S. 8) und mit dem frühen Prosastück *Der Fremde* beschäftigt, in dem das Floß im Sinne der visionären Stadtaneignung eine bedeutende Rolle spielt, überträgt sie diese Erkenntnisse nicht auf die surrealistisch geprägten Episoden im Géricaultblock und die dort vollends entwickelte Floßmetapher. Überhaupt sind die theoretischen Manifestationen der Surrealisten nur bedingt auf Peter Weiss anzuwenden – wie Christian Bommert nachweisen konnte – und für eine auf das Sprachmaterial gerichtete Analyse wenig hilfreich. Dieser aber entzieht sich die Autorin. Aus dem Schiffbruchbild vermag sie das imaginäre Potential nicht zu erschließen: Den Inhalt des Géricaultblocks kennt der Leser über Weiss’ Prosawerk.

Kiesel, Helmuth: Ästhetik des Schreckens oder Ästhetisierung des Schreckens. Eine Anmerkung zu Karl Heinz Bohrs Verwischung der Differenz zwischen Peter Weiss und Ernst Jünger, a.a.O., S. 711, 714

Eine polemische Auseinandersetzung über einen frühen Beitrag von Karl Heinz Bohrer zu Peter Weiss. Kiesel überbewertet eine Sentenz darin, mit der Bohrer die am Frühwerk Ernst Jüngers entwickelte „Ästhetik des Schreckens“ auf Peter Weiss überträgt: „Indem Bohrer einerseits von einer (angeblichen) „heimlichen Ästhetik des Schreckens“ bei Weiss spreche, andererseits aber von „seiner programmatischen *Ästhetik des Widerstands*“, suggeriere er, dass zwischen beiden ein Bruch, wenn nicht sogar ein Widerspruch bestehe - sei es im Werk selbst oder nur in dem durch die *Ästhetik des Widerstands* präformierten Bewusstsein des Rezipienten. In beiden Fällen impliziere Bohrs Befund einen gravierenden Zweifel an der ästhetischen und ethischen Kohärenz und Wirkungskraft der *Ästhetik des Widerstands*.“ (S. 711) Die Aufregung bleibt deshalb unverständlich, weil gerade Bohrs Autonomie-Konzepte und Betonungen auf die semantische Organisiertheit des Textes eine Ästhetik des Schreckens jeder politischen Affirmation an das Schiffbruchbild nicht nur vorziehen, sondern sie mit seinen poetologischen Kategorien des Erscheinungsschreckens und der verdichteten Zeiterfahrung im Sinne einer metaphorischen Substantialisierung plausibilisieren würde. Und gegen die Deutungen, wie sie Kiesel zum *Floß der Medusa* vornimmt, keinerlei Einwände erheben würde: „Die Subversivität oder „Widerständigkeit“ von Géricaults *Floß der Medusa* verdankt sich nicht etwa einem entsprechenden politischen Bewusstsein und Ausdruckswillen, sondern allein der Kraft der künstlerischen Schreckensdarstellung. Das heißt: Durch die nahezu identifikatorische Vergegenwärtigung Géricaults, der sich – in Weiss' zugegebenermaßen idealisierender Beschreibung – seinerseits mit den verzweifelt um ihr Leben kämpfenden Menschen auf dem Floß der „Medusa“ identifiziert, um deren Schreckenserfahrung adäquat darstellen zu können, wird die dadurch verwirklichte „Ästhetik des Schreckens“ zweifach legitimiert: nicht nur als günstige oder gar notwendige Voraussetzung für eine „Ästhetik des Widerstands“, sondern als eine Ästhetik, die per se schon auf Subversivität oder „Widerständigkeit“ hinausläuft.“ (S. 711/712)

Knittel, Anton Philip: Erzählte Bilder der Gewalt. Die Stellung der „Ästhetik des Widerstands“ im Prosawerk von Peter Weiss, a.a.O., S. 98-102

Zu Recht spricht der Autor in einer Vorbemerkung seiner Arbeit von der „kaum zu bewältigenden Sprach-Gewalt und Bilderflut“, wie sie die *Ästhetik des Widerstands* nachgerade auszeichnet. Auch die Beobachtung, dass die vernichtende und in vielerlei Hinsicht geradezu peinliche Rezeption des monumentalen Werks unmittelbar nach seiner vollständigen Veröffentlichung durch eine außergewöhnlich gründliche (und zumeist affirmative) wissenschaftliche Untersuchung abgelöst worden sei. Das Versagen der Literaturkritik an Peter Weiss sei – so könnte man es auf eine Formel bringen – durch eine ambitionierte Literaturwissenschaft korrigiert worden, die zuweilen Züge einer Wiedergutmachung trage. Knittel formuliert einen Anspruch an die Interpreten der *Ästhetik des Widerstands*, der in diese Richtung gehen könnte und den er selber erfüllen möchte: „Ausgehend von der Beobachtung, daß Werke der bildenden Kunst in der „Ästhetik des Widerstands“ gleichermaßen entscheidend für den Romaninhalt wie für den Entwurf einer neuen Ästhetik sind, erhebt die Untersuchung den Anspruch, mittels eines interdisziplinären Ansatzes, der hermeneutische Textdeutungen mit ikonographischen, psychoanalytischen und literaturpsychologischen Argumentationen verknüpft, die strukturbestimmende Funktion der Kunst ernstzunehmen.“ Diese hehre Vorgabe erfüllt der Autor in seinen knappen Ausführungen zum *Floß der Medusa* indes nicht, in denen lediglich die mehrfach untersuchten Parallelhandlungen und die Spiegelungseffekte innerhalb des Géricaultblocks benannt werden. Ohne paradigmatisch vorzugehen und Bezüge zum Roman selbst herzustellen, heißt es mit Blick auf das *Floß der Medusa*: „Nur wer die erzählten Bilder der Gewalt innerhalb der „Ästhetik des Widerstands“ genau liest, erkennt ihre textkritische Funktion. Sie liefern nämlich zum einen den implizierten Kommentar zum Roman, haben also selbstreferentiellen Charakter, und bieten zum andern, daraus resultierend, die Möglichkeit der Durchbrechung der dichterischen Geschlossenheit des Textes. Es lassen sich ohne größere Mühe Beziehungen zu anderen Texten des Autors knüpfen.“ (S. 101) Welcher Art ist diese textkritische Funktion? Wie kommentiert sich der Roman selbst – ausgehend vom *Floß der Medusa*? Welche Beziehungen zu anderen Texten sind gemeint? Diese Fragen werden nicht beantwortet, und damit geht der interdisziplinäre Ansatz, der eingangs formuliert wurde, ins Leere.

Knittel, Anton Philip: Medusas Metamorphosen. Stefan Schütz' *Medusa* und Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 314

Ein weiteres Mal beschäftigt sich der Autor mit dem *Medusa*-Thema in der *Ästhetik des Widerstands* und stellt es in einen Vergleich mit Stefan Schütz' *Medusa*: Beiden Texten liege ein hoher ästhetisch-poetologischer Anspruch zu Grunde und beide revitalisierten den mythologischen Medusa-Stoff: „Eine solche Lektüre scheint aber reizvoll und verspricht zusätzlich doppelten Erkenntnisgewinn: Ein Zugriff auf die hermetische apokalyptische Bilderflut der *Medusa* wird möglich und vor diesem Hintergrund auch ein neuer Blick auf die *Ästhetik des Widerstands*.“ (S. 305) Ausgehend vom *Introitus*, dem Pergamon-Fries, weist Knittel einige der wesentlichen Medusa-Referenzen in der *Ästhetik des Widerstands* nach, wie sie sich vor allem in der Figur der Mutter akkumulieren. Die wesentliche Textstelle, die den Medusa-Mythos referiert und (vom Autor beabsichtigt) unmittelbar vor der ersten Erwähnung des Schiffbruchbildes von Géricault in der *Ästhetik des Widerstands* auftaucht, übersieht Knittel allerdings. In der ästhetisch und für das soziale Gefüge der Gruppe so eminent wichtigen Keimzelle, der Wohnküche, wird nicht nur der mythologische Stoff vorgetragen, sondern eine Antizipation nicht zuletzt auf das Lotte Bischoff-Kapitel unternommen. Wörtlich heißt es: „Unter der Küchenlampe erhellte sich uns die Welt, das, was wir uns vorstellten, nahm Gestalt an, wir dachten uns heran bis an eine Finisterre, wo Begegnungen stattfanden mit mythologischen Erscheinungen. So stießen wir, das graphische Pferd und dessen tote oder tief bewusstlose Reiterin vergleichend mit dem Streitroß und dem zu Scherben zerfallenen tönernen Krieger, auf weitere Metamorphosen. Wie Toreador und Pferd ineinander verschmolzen und gemeinsam zusammenbrachen, so verendeten in den Kompositionsstudien Pferd und Krieger anfangs als ein einziger zerschlagener Körper, und aus der Wunde riß sich die Frauengestalt mit dem Leichnam des Kinds heraus. Männliches und Weibliches ging ineinander über, da war die Erinnerung an Medusa, aus deren Leib Pegasus sprang. Ihr schauerliches Gesicht mit dem versteinernenden Blick war sowohl im Kopf des Pferds als auch in dem des Kriegers zu erkennen.“ (ÄdW, I, S. 339) Der Vergleich zwischen Schütz' *Medusa* und der *Ästhetik des Widerstands* scheitert allein an der unvergleichlichen poetologischen Tiefenschärfe, wie sie an diesem Zitat erkennbar ist und wie sie Peter Weiss ohnegleichen auszeichnet. Eine Gegenüberstellung mit einem Werk der Gegenwartsliteratur bietet sich bei diesem Autor nicht an. Zum anderen wird die *Verve*, mit der Knittel seinen Beitrag einleitet, nicht eingehalten, verebbt schließlich und demonstriert die Beliebigkeit des Unternehmens: „Nicht annähernd so kunstvoll und ästhetisch anspruchsvoll stellt sich Stefan Schütz' Text dar. Dennoch erweist sich die vielfach beklagte Monstrosität der *Medusa* als faszinierend. Eine Fülle von Interferenzen zwischen den beiden Texten bleibt zu entdecken, ein Dialog der beiden Monumentalwerke reizvoll. Medusa einfach als Gegenentwurf zur *Ästhetik des Widerstands* zu lesen, wenngleich natürlich nicht zu leugnende Gegenpositionen bezogen werden, greift viel zu kurz und verwischt die Polyperspektivität sowohl des einen als auch des anderen Textes.“ (S. 315)

Koch, Rainer/**Mazenauer**, Beat: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): *Neue Fragen an alte Texte*, a.a.O., S. 156-165

Der Beitrag der beiden Autoren ist neben der Untersuchung Kurt Oesterles über die „Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands“ und dem dort bravourös skizzierten „Höllenfahrer“ Géricault, der einzige, der auf die Verwendung der Floßmetapher in Weiss' früher Prosa hinweist: „Das Bild des Floßes (und mit ihm die wiederkehrenden Boots- und Insel-Metaphern) bezeichnen einen Ort, der gleichermaßen Einsamkeit und Verlassenheit wie schöpferische Ruhe indiziert ...“ (S. 161) Aus diesem „romantische(n) Entwurf“ (S. 160), wie er in den weit gehend unbekannten Prosawerken vorliegt und dort noch positiv kodiert ist, vollzieht sich jedoch bereits mit den beiden Erzählungen *Der Fremde* und *Von Insel zu Insel* eine negative Substantialisierung der nautisch-maritimen Motivlage, die mit dem Schrecken konnotiert ist, wie es Oesterle kenntlich gemacht hat. Beat Mazenauer nennt das „Die Wendung zum Politischen“ (S. 167) und versäumt dabei, den poetologischen Paradigmenwechsel nachzuvollziehen, der durch den Autor Weiss vor allem mit den nautisch-maritimen *Topoi* angestrebt wird. Insofern schwimmt der erste Teil (Rainer Koch) des gemeinsamen Aufsatzes, der als „Wiederkehr der Schreckensbilder“ (S. 157) bezeichnet wird, aber ohne diese vorab gesetzte negative Kodierung des Nautisch-Maritimen (*Der Fremde*, *Das Duell* und bereits *Das Traktat von der ausgestorbenen Welt* sind *unisono* Prosastücke, in denen das Meer nicht mehr über eine amöne Aufenthaltsqualität verfügt und bereits als Schreckenbezirk gekennzeichnet ist) unverständlich bleibt oder nicht unmittelbar nachvollzogen werden kann. Mazenauer deutet das Schiffbruchbild als „... Allegorie einer dem Untergang abgetrotzten und entgegengehaltenen Hoffnung; eine Hoffnung, die sich nicht nur im Aufbäumen der auf dem Floß Ausgesetz-

ten, in ihrer Bewegung hin zur fern am Horizont aufscheinenden Rettung ausdrückt, sondern auch eine Hoffnung, die aus der künstlerischen Anstrengung entspringt, dem Schrecken und Leiden in aller Düsternis und Brachialität Form zu verleihen.“ (S. 157) Im Gegensatz zu anderen Interpreten bewertet Koch die obsessive Herangehensweise Géricaults an sein *Sujet*, die schließlich in einer Verschmelzung mit den Flößlingen endet und zu Géricaults Untergang führt, positiv: „Es geht dem Ich-Erzähler ... nicht um ein für politische Fragen taugliches Modell oder Material, wenn er sich den Schaffensbedingungen und -krisen Géricaults nähert. Ihm deckt sich vielmehr zweierlei auf: Die Evidenz des Schreckens und die bis in die vollständige Isolation führenden und an Selbstzerstörung grenzenden Obsessionen, die notwendig sind, um dem Schrecken Gestalt und Ausdruck geben zu können. An Géricault wird eine künstlerische Produktionsform abgelesen, die sich bis an die Grenzen körperlicher und psychischer Selbsterhaltung dem Leiden aussetzt und überlässt, um es jenseits aller Mittel der Einordnung, Erklärung und Distanzierung aus sich heraus zu reproduzieren.“ (S. 158) Bewusst versieht Mazenauer die von ihm vorgeschlagene Erklärung, warum sich der Ich-Erzähler abrupt von Géricault und seinem Marinebild noch in Paris verabschiedet mit einem Fragezeichen und belässt somit dem Bild und dem von Peter Weiss gestalteten Phantasma die notwendige Rätselstruktur.

Koch, Rainer: Das angestrebte Beharren auf Gesinnungs-Kompromissen und die heimliche Hoffnung des Peter Weiss. In: PWJb2, S. 98-105, 112

Einer der bemerkenswertesten Aufsätze zur *Ästhetik des Widerstands* überhaupt, der neben einem Beitrag von Tötenberg über die Kinderstadt Bremen, die ursprüngliche Idee zu dieser Dissertation gestiftet haben. Koch weist als erster Autor darauf hin, dass Peter Weiss mit der Annäherung an Géricault seiner eigenen malerischen Vergangenheit wieder begegnet: „Mir scheint unter der hier versuchten Lesart eine neue Dimension bedenkenswert: die werkgeschichtliche. Denn die Annäherung des nach einer Neuorientierung suchenden Ich-Erzählers an die Realien- und Entstehungsgeschichte des von düstrem Untergang und nackter Körperlichkeit geprägten Monumentalgemäldes und seine Auseinandersetzung mit der darin enthaltenen Lebens- und Leidensgeschichte des Malers führt zugleich den Schriftsteller Peter Weiss zurück an seine eigenen früheren malerischen Versuche und in seine eigene, ebenfalls von apokalyptischer Dunkelheit und übermächtiger Körperlichkeit durchzogene Bilderwelt. Die mühsame Annäherung des Ich-Erzählers an Géricaults Form der imaginativen Vergegenwärtigung und künstlerischen Gestaltung von Wirklichkeit und seine politisch motivierte Abkehr von einer so düster visionären Ästhetik scheint also den künstlerischen Werdegang von Peter Weiss zu wiederholen.“ (S. 98) Zutreffend betont Koch, dass der Ich-Erzähler nicht nur im Verlauf der Konfrontation mit den Ereignisbildern eine rasante Entwicklung durchlaufe, sondern dass in der Géricault-Aneignung diese Phase noch einmal beschleunigt werde und verschiedene Stadien beinhalte; im Gegensatz zu den Bildern von Goya, Picasso und Delacroix, gehe es beim *Floß der Medusa* nicht um die „Evidenz des Augenblicks“ (S. 101). Mit dem Bild des Schiffbruchmalers wende sich das Autor-Interesse in tiefer gehende Schichten, sowohl mit Blick auf die Romankomposition und die dort relevanten Kategorien als auch bezogen auf die eigene künstlerische Identität, die Peter Weiss als zu „subjekt- und leidensverhaftet“ (S. 101) so lange Zeit ostentativ abgelehnt (S. 98) habe, so der Autor. Es ist auch Rainer Koch, der in den Vorstellungsgehalten der Körperlichkeit bis hin zum Kannibalismus auf dem Floß das Imaginationspotential aus den frühen Collagen und Zeichnungen des Peter Weiss erkennt. Vor allem die Einträge in *Rekonvaleszenz*, die oftmals in einem selbstseziererischen Blick die eigenen Organfunktionen und die psychischen Regungen perspektivisierten, offenbarten, wie sehr nicht nur „Ursprungswelt imaginativer Bilder“ (S. 98) bei Peter Weiss selbst zurückkehren, sondern wie nah er darin seiner Romanfigur Géricault sei: „... bis zum Diaristen der Rekonvaleszenz in seiner schonungslosen und ungeschützten Offenlegung kann die oben zitierte Ausführung zu Géricault auch auf Weiss selbst bezogen werden, so daß die schließlich erfolgte Anerkennung dieses imaginierten Verfahrens, das zumindest beigetragen hat zum Gelingen des Werks, sich zugleich liest wie eine nachträgliche Sanktionierung eigener Selbsterkundungen: „Ohne das Durchleben der dreizehn Tage und Nächte der Qual hätte er nicht den Augenblick der Endgültigkeit finden und die übriggebliebne Gruppe in ihrer Unteilbarkeit darstellen können.“ (AdW, II, 17)

Koch, Rainer: Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit. Zur Produktivität des Mythos in moderner Literatur und Philosophie, a.a.O., S. 155-163

Kochs langjährige Beschäftigung mit Peter Weiss geht unter anderem auf diese frühe eigene Arbeit zurück, die sich mit der Mythosrezeption und ihrer ästhetischen Fundierung in Texten beschäftigt. Neben André Gide, Franz Kafka und Christa Wolf widmet sich Rainer Koch ausführlich vor allem dem Roman von Peter Weiss *Die Ästhetik des Wi-*

derstands und den mythologischen Verortungen dort. Ausgehend vom Initiationserlebnis, der Betrachtung des Pergamonfrieses auf der Berliner Museumsinsel, legt der Roman gewissermaßen seinen eigenen Fries für die „Entfaltung der geschichts- und erkenntnistheoretischen Dimensionen“ (S. 117). Koch sieht hier einen „Modelcharakter für die Gesamtkonstruktion des Romans“ (S. 119). Vor allem die Erkenntnisse Kochs zur Herakles-Folie, die in der Figur Stahlmanns inkarniert sei, entwickelt der Autor in seiner geschichtstheoretischen Bedeutung für die *Ästhetik des Widerstands* und zeichnet den überaus widersprüchlichen Charakter des Halbgottes nach, dessen Ambiguität bewusst in das erzählerische Konzept des Romans integriert und neu erzählt werde. In den Mythen bilde sich Geschichte ab – oder um mit Koch zu sprechen: „... das Auflösen von Geschichte in Geschichten ist nicht Lösung des historischen Problems – das damit als solches gar nicht anerkannt würde –, sondern es gibt die notwendigen, aber noch nicht hinreichenden Bedingungen an, wie zugleich subjektauthentisch und objektiv angemessen mit Geschichte umgegangen werden kann.“ (S. 131) In diesem Sinne tauche das *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* als „Geschichte in Bildern“ (S. 155) auf. Auch Koch betont das mehrstufige Aneignungsverfahren des Ich-Erzählers. Der erste Zugang gelte der geschichtlichen Erfassung des von Géricault dargestellten Geschehens, des Schaffensprozesses durch den Maler und der ersten Rezeption im Pariser Salon. Ein zweiter Schritt umfasse die „geschichts- und ‚wahrnehmungs-theoretisch aufzuschlüsselnden, ästhetischen Bedingungen solcher Darstellung von Geschichte.“ (S. 155) Der letzte Schritt, den der Protagonist bei seiner Bildbeschäftigung beschreite, gebe den Aufschluss „... über Bedeutung und Grenzen des ‚Bilderschaffens in der Geschichte.“ (S. 155) Koch betont, wie sich das Bild noch in der ersten Annäherung des Ich im Pariser Louvre einer Aneignung verschließe und die hinreichenden Kenntnisse zunächst den Zugang nicht erleichterten. Erst indem der Protagonist bei seiner zweiten Begegnung mit dem Schiffbruchbild, darin „nicht länger Antworten auf seine Positionsfindungsversuche“ (S. 157) ausfindig zu machen hoffte, „... wird seine künstlerische Qualität greifbar ...“ (S. 157) Das Wesentliche der Ausdruckskapazität, die Géricault vorgelegt habe, sei der Moment der jähen Umschlagigkeit – wie ihn übrigens die anderen Ereignisbilder der *Ästhetik des Widerstands unisono* zeigen – und wie er bereits dem Pergamonfries mit den beiden Optionen von „Kampf“ (S. 158) und „Vernichtung“ (ebd.) abgelesen werden könne. Dieser Apotheose von „Ausweglosigkeit und Hoffnung“ (ebd.) gelte das gesamte leidenschaftliche Ringen des Malers – und das Interesse des Protagonisten: „Ein derartig zur Darstellung gelangender Zeitpunkt wird zugleich zum Ansatz der Rezeption, die virtuos historische, lebens- und kunstgeschichtliche Implikationen sowie die enthaltenen Menschenschicksale vergegenwärtigt. So vermittelt sich im Bild der Ausdruck des Visionären mit formgebender Schaffenskraft, die nach Ursache und Wirkung, nach Bedingungen und Perspektiven fragen läßt. Utopisch ist hier kein melancholisches Bild der Opfer, sondern Potenz einer Ausdrucksfähigkeit zur Überwindung drohender Melancholie.“ (ebd.) Koch weist darüber hinaus auf den Aspekt hin, dass der Roman sich mit dem aus einer individuellen Verstörtheit heraus geschaffenen Bild für eine zunehmende Subjektivierung öffne und die schrecklichen Visionen der Mutter vorbereite, ihre so genannten „Gesichten“ – wie sie Peter Weiss in den *Notizbüchern* genannt hat. Die Rezeption des Bildes selbst öffne sich sukzessive für die irrationalen Anteile, wie sie in der psychischen Entgrenzung des Malers geschildert werde: „Der Gegenstand (das *Floß der Medusa* ist gemeint; Anm. M.W.) scheint an allgemein-historischer und konkret-materieller Bestimmtheit im gleichen Maße zu verlieren, wie die subjektiven, produktiven und rezeptiven Anteile ins Zentrum rücken.“ (S. 159) Auch wenn dieser Übergang vom *Floß der Medusa* zur „Sprachlosigkeit der Mutter“ (S. 155) in Kochs Beitrag unvermittelt erscheint, so macht er zumindest auf diesen ästhetischen Transfer aufmerksam, den Peter Weiss mit dem Schiffbruchbild beabsichtigt. Gerade die Vision der Mutter von einer grausamen Liquidierung in einem Graben, den die Opfer selber ausschachten müssen, ist mit der Géricaultblock eng verbunden: Weniger indes durch die die Leidensgeschichte der Schiffbrüchigen auf dem Floß der „Medusa“ als vielmehr über die fortgesetzten Qualen während des Landgangs. Ohne es mit der Landung der Flößlinge an der afrikanischen Küste in Verbindung zu bringen, so benennt Koch jedoch den entscheidenden Topos der das Gesicht der Mutter mit der Verlängerung des Schiffbruchs an Land verbindet: „Die Einzelmotive dieser Szenerie, also wie Sand wirkender Schnee, der verdeckte Himmel, die grabenden Bewegungen und die nackten Rücken, werden zusammengefügt zu einem ersten Bild: „Es mußte ein Strand sein.““ (S. 159) Der genaue Wortlaut zu Beginn des III. Bandes macht die Analogien deutlicher: „Vor ihr knieten andre, sie sah die Rücken, in grau zerfetzte Tücher gehüllt, sie sah die nackten Füße, sah Sohlen und Zehen halb im Schneeweißen stecken, und noch tiefer fuhren die Hände hinab. Es mußte ein Strand sein, an dem sie knieten, abgewandt vom Meer, dessen Saum nah war, doch ohne ein Plätschern von Wellen.“ (ÄdW, III, S. 7)

Koch, Rainer: Sammelbände zur *Ästhetik des Widerstands*. Kleine Bestandsaufnahme nach 10 Jahren. In: PWJb1, S. 152

In einer ersten Zusammenfassung zehn Jahre nach dem Erscheinen der *Ästhetik des Widerstands* richtet sich Kochs Blick auf die in der Peter-Weiss-Forschung typische Form der Sammelbände, die unterschiedliche Zugänge zu Weiss' *Opus Magnum* zusammenführen und jeweils einen bestimmten Forschungsstand dokumentieren. Besonders die Medusa-Episode, so Koch, tauche stets als Reflexionsgegenstand auf und habe zu perspektivisch unterschiedlichen Ausführungen eingeladen: „Die geschichts- und erkenntnistheoretischen Implikationen dieser Deutung des formspezifischen Unterschieds von bildnerischer und sprachlicher Darstellung markieren die Grenze anderer Aufsätze zum Verhältnis von Bild und Sprache in der *Ästhetik des Widerstands*. Denn dort werden, zumeist anhand der Passage zum „Floß der Medusa“, Bilder gedeutet als Erfahrungsgegenstände bzw. -medien, in denen sich Leidenserlebnisse und Schreckensvisionen ausdrücken lassen.“ (S. 152)

Kuhn, Juliane: „Wie setzen unser Exil fort“. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 169/228

In einer übermäßig an gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen von Literatur orientierten Arbeit („Faschismus, Zweiter Weltkrieg und das Exil“ (S. 27)), die zudem häufig eine inhaltliche Paraphrase der ohnehin bekannten Prosa-inhalte betreibt (*Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*), verweist die Autorin auf die begünstigende Wirkung, die die Kunstwerke für den ins Exil geratenen Protagonisten in der *Ästhetik des Widerstands* ausübten: „So bezieht das erzählende Ich einen großen Teil seiner Widerstandskraft aus den Kunstwerken, die es besonders ansprechen und bewegen: etwa aus dem antiken Pergamon-Altar, aus Albrecht Dürers Graphik „Melencolia I“, aus Géricaults Gemälde „Das Floß der Medusa“ Solche Kunstwerke vertiefen das Geschichtsbewußtsein oder das Bewußtsein für die Ursachen der eigenen Situation, indem sie den Betrachter zur Reflexion über die Hintergründe und Zusammenhänge des jeweils Dargestellten anregen ... Durch das Gemälde Géricaults an sein eigenes Scheitern beim Kampf gegen die spanischen Faschisten erinnert, von ihm auf die vor allem den Gescheiterten drohende Gefahr des Untergangs aufmerksam gemacht, gelingt es dem Ich-Erzähler, weiterhin kämpferisch zu sein.“ (S. 169/170) Die Verwendung des Schiffbruchbildes, wie es Peter Weiss als Metapher und als assoziativ-motivliches Referenzsystem einsetzt, weist weit über derlei Deutungsmuster hinaus. Selbstverständlich geht von dem Bild eine Wirkung aus, die die Figur des Protagonisten als Wahrnehmungsträger trifft; dessen Befindlichkeiten stehen aber nicht primär im Autorinteresse. Eine ähnliche Feststellung muss für den Beitrag von B. Rüniger gemacht werden, der dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny eine „kathartische Wirkung“ zubilligt.

L

Lee, Heewon: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 76, 140

Die Bremer Dissertation überzeugt in der Eigenständigkeit ihres Zugriffs und in der wissenschaftlichen *Courage*, schwierige Fragen, die sich nach wie vor zwangsläufig mit der *Ästhetik des Widerstands* verbinden, zu berühren oder gar zu beantworten. Gemeint sind vor allem Lees Unternehmen, die *Ästhetik des Widerstands* im Zusammenhang mit einer „Theorie der Moderne“ zu lesen, wie sie durch T.W. Adorno oder Georg Lukács propagiert worden ist und seine bemerkenswerten Ausführungen über die dialektische Struktur in Weiss' Abschlusswerk, die nicht zuletzt durch dessen dialektisches Denken nachhaltig geprägt worden sei. Der Autor kann für Peter Weiss ein grundsätzlich pluralistisches Ästhetikkonzept nachweisen, das er eine „Ästhetik des Synthesis“ (S. 71) nennt. Hierzu zieht Lee vor allem die *Notizbücher* heran, in denen der einer Theorie eher fremd gegenüberstehende Peter Weiss in der Tat die Dialektik seines Verständnisses von Kunst und Ästhetik insgesamt darlege, die sich stellenweise kongruent zu den avantgardistischen Theorien der Moderne verhalte: „Daraus (gemeint ist ein Eintrag in den *Notizbüchern*, in dem Weiss den konzeptionellen Hintergrund seines dreibändigen Romanwerks fixiert; Anm. M.W.) läßt sich erahnen, daß „Ästhetik“ hierbei als komplexe Wahrnehmung und umfassende Anschauung einschließlich begreifenden Denkens konzipiert ist und der Ästhetikbegriff von Peter Weiss konzeptionell auf die Anschauung des Ganzen gerichtet ist.“ (S. 72) Insbesondere für den literarischen Auftritt von Géricaults Bild *Das Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* komme ein Ästhetikverständnis des späten Peter Weiss zum Tragen, das jedwede Konvention durchbreche: „Alle Erkenntniskräfte des Menschen, nämlich sinnliches Wahrnehmen, begriffliches Denken, Phantasietätigkeit, Erinne-

rungsvermögen, Bewusstmachen von Verdrängtem usw., konstituieren das ästhetisch kulturelle Vermögen der Unterworfenen; für die Umwälzung der unterdrückenden gesellschaftlichen Verhältnisse ist die umfassende Erschließung aller Dimensionen des gesellschaftlichen Lebens notwendig.“ (S. 73) In der Aneignung des Schiffbruchbildes lasse sich dieses Ästhetikverständnis des Autors Peter Weiss nachvollziehen. „Kunst“, so Lee in seiner Untersuchung, sei ein „... spezifisches Geflecht unterschiedlicher Erkenntnistätigkeiten. Ihre spezifische Leistung besteht in einer jeweiligen Neukonstellation der verschiedenen Erkenntniskräfte.“ (S. 76) Bezogen auf das *Floß der Medusa* und den Aneignungsprozess des Ich-Erzählers, heißt das, dass sich die in Géricault wirksamen individuellen Erkenntnistätigkeiten im Protagonisten als Medium neu konstituierten und mit den jeweiligen spezifischen Bedingungen fusionierten: „Der Deutungsversuch des Bildes vollzieht sich in einer ständigen wechselseitigen Durchdringung der Eindrücke aus den Konfrontationen mit dem Original, der Rekonstruktionsarbeit des Schaffensprozesses Géricaults, dem Bericht der Überlebenden, der Lebensgeschichte Géricaults, den historischen Studien der damaligen geschichtlich-gesellschaftlichen Hintergründe und der Verarbeitung der aktuellen Situation.“ (S. 76)

Lindner, Burkhardt: Die Unzeit der „Ästhetik des Widerstands“. Gesten der Wahrnehmung. In: PWJb9, S. 115-118

Noch einmal kehrt Lindner in einem Beitrag über das Verhältnis von „Zeiterfahrung und ästhetischer Wahrnehmung“ in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* zum Schiffbruchbild *Das Floß der Medusa* zurück. Als Beispiel führt Lindner jene bekannte Textepisode (ÄdW, II, S. 15) an, in der die Fortbewegung des Ich-Erzählers in Paris und die Geschehnisse auf dem Floß der „Medusa“ synchronisiert werden. Die vielfach herangezogene Textstelle, um ein aus dem Filmischen stammendes Montageverfahren bei Peter Weiss zu belegen, sei in der schriftstellerischen Konstruktion so angelegt, dass die Ebenen und die semantischen Zuschreibungen verrätselt blieben: „Auf welcher Seite diese Bewegung hervorgerufen wird, bleibt unbestimmt. Die Kompression der Ablagerungen löst ein Knirschen und Bersten aus; aber es liest sich auch so, als rief jeder Bewegungsversuch des Subjekts an seinem Körper ein Knirschen und Bersten hervor, als würden die Gelenke knirschen und aufplatzen. Auch bleibt die Materialität der Ablagerungen unbestimmt. Der Ausdruck „verschieben“ verweist auf Gesteinsschichten, geologische Ablagerungen, wogegen der folgende Ausdruck „versponnen“ auf ein Gespinnst verweist ...“ (S. 116). Solche akribischen Sprachanalysen, die Burkhardt Lindner auch in anderen Beiträgen betreibt, sind in der Peter-Weiss-Forschung eher die Ausnahme. Mit ihnen ließen sich aber das Imaginationspotential des Autors und die Hintergründe seiner „Bilderwelt“ (Götze) hermeneutisch erfassen.

Lindner, Burkhardt: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 177, 197

Linders viel zitierter Beitrag hat mit dem Begriff „Halluzinatorischer Realismus“ Weiss' auffälliges Schreibverfahren, das sich einerseits einem punktgenauen Detaillismus verpflichtet sieht und andererseits eine surrealistische Wahrnehmungserweiterung zu Grunde legt, benannt und damit ein begriffliches Dilemma gelöst, das die Peter-Weiss-Forschung nicht zu überwinden vermochte. „Halluzinatorischer Realismus“ – so definiert es Burkhardt Lindner – „das ist der Versuch, Vergangenes in dokumentarischer Faktizität und ästhetischer Wirklichkeitssteigerung gegenwärtig zu machen.“ (S. 183) Lindner weist die Genese dieses Verfahrens vor allem an den *Notizbüchern* nach: Allein in der Recherche, die Peter Weiss für sein dreiteiliges Romanprojekt betrieben habe, lasse sich nachweisen, dass der auf Dokumentation und Rekonstruktion spezialisierte Autor (*Die Ermittlung, Marat/Sade*) die Sonde so tief wie möglich in das zu sichtende Material ‚getrieben‘ habe, um das eigene Vorstellungsvermögen zu schulen und herauszufordern. Als Beispiel gibt Lindner die für die vorliegende Arbeit relevante Überfahrt Lotte Bischoffs im Versteck eines Frachtschiffes nach Nazideutschland an: „Eine zweite Quellenschicht, die die Notizbücher erkennbar machen, bilden Dokumente, historische Darstellungen, Autobiographien. Auch hier muß erstaunen, wie wenig sich Weiss mit den allgemein zugänglichen Darstellungen begnügt ... Ebenso sucht Weiss das Schiff, mit dem Lotte Bischoff aus Schweden nach Deutschland geschmuggelt wird, *en detail* zu rekonstruieren.“ (S. 169) Peter Weiss ist in seinen *Notizbüchern* von einem überaus porösen Begriff der Realität ausgegangen und hat dem Traum und der Halluzination – insbesondere legt *Rekonvaleszenz* ein Zeugnis für diese Einschätzung ab – einen gleichrangigen Status zugebilligt und so einer pluralistischen Bedingtheit der so genannten Wirklichkeit das Wort geredet. Weiss hat sich selbst und seiner Kunst gegenüber stets skeptisch verhalten und – im Sinne des Surrealismus – einem linearen oder gemeinhin

gültigen Wahrheitsbegriff eine Absage erteilt: ‚Alles hätte auch anders geschrieben werden können‘ – so heißt es sinngemäß in dem Abschiedsbrief, den Heilmann aus dem Gefängnisinneren von Plötzensee schreibt – und der als eine Art Prolog die Vielfältigkeit von Wahrheit und die damit einhergehende Nichtigkeit derselben verkündet. Lindner zitiert einen Eintrag aus den *Notizbüchern*, der diese Haltung zum Ausdruck bringt: „Von ihnen allen wollte ich wissen, was sie davon hielten, wie sie dazu standen, ich war davon besessen zu erfahren, was dies war: die Objektivität gegenüber der Geschichte, die historische Wahrheit – ob es solche überhaupt gab. – Es gab immer nur Widersprüchliches.“ (S. 173) Ausgehend vom Géricaultblock äußert sich Lindner zu einem damit häufig in Verbindung gebrachten Begriff, den der Montage, der nach seinem Dafürhalten nicht präzise das Verfahren wiedergebe, das Peter Weiss darin anwendet: „Daß Weiss nicht im strengen Sinne montiert, sondern erzählt, läßt sich gerade an Beispielen ablesen, die dem Formgesetz der Montage am nächsten kommen. So werden die historische Schiffskatastrophe der „Medusa“, ein Bericht darüber, Géricaults Arbeit am *Floß der Medusa* und das erzählte Ich als Spanienheimkehrer (ÄdW, II 13 f.) ineinander montiert.“ (S. 177) Auf dieser Beschreibungsebene der verschiedenen Schauplätze oder Zeitebenen verweilen die meisten der Interpreten – insbesondere in der Parissequenz, die extrem hohe motivliche Verdichtung aufweist. Lindner aber erweitert diese rein morphologische Richtung in Richtung des Ich-Erzählers, den er als „Senkblei“ (S. 184) begreift, das der Autor in eine „unermessliche Tiefe hinabläßt“ (ebd.): „Aber die räumlich und zeitlich auseinanderliegenden Ebenen bleiben hier wie in anderen Fällen in einem *präsentischen Bewusstseinshorizont* des Erzählers eingebunden. Die Verknüpfung steht im Dienst einer Gleichzeitigkeit, die den jeweiligen historischen Augenblick homogenisiert. Das räumlich und zeitlich Entfernte wird fortlaufend in das Hier und Jetzt des Erzählers eingebettet.“ (S. 177) Mit diesen und in der Pointiertheit ähnlichen Ausführungen zum Erzählverfahren und zur ästhetischen Semantik hat der Autor maßgeblich die Peter-Weiss-Forschung bereichert und die hoch-komplexen Episoden (Géricaultblock) der *Ästhetik des Widerstands* erschlossen, ohne dabei den Fiktionalisierungsstatus zu gefährden.

Lindner, Burkhardt: Der Widerstand und das Erhabene. Über ein zentrales Motiv der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 35-40

Das Erhabene als imaginäre Erfahrung sieht Lindner mit dem für die *Ästhetik des Widerstands* geradezu dominierenden Schrecken verbunden: „Schrecken, Grauen gehören also durchaus, und zwar konstitutiv, zur Erfahrung des Erhabenen, jedoch nur als Werk der Einbildungskraft, die sich an das Bild oder Schauspiel des Erhabenen verliert, nicht aber als Reaktion auf eine reale Situation der Bedrohung und Vernichtung.“ (S. 33) Für die Beurteilung des Schrecklichen in Weiss' Roman sei es notwendig, die von ihm beabsichtigte „Mimesis an das Schrecklich-Erhabene“ (S. 34) hervorzuheben, die sich von der Phänomenalität des Schrecklichen unterscheide, wie sie Weiss etwa in den *Notizbüchern* äußere. Das Erhabene des Schrecklichen finde vielmehr, so Lindner, seinen Niederschlag in „... Torturen, denen Menschen ausgesetzt sind oder einander aussetzen ...“ (ebd.) Beispielhaft für die Auseinandersetzung mit dem Erhabenen seien nach Lindners Einschätzung vor allem die beiden prominentesten Kunstwerke in der *Ästhetik des Widerstands*, der Pergamonfries und das *Floß der Medusa*, deren Rezeptionsbewegungen vom Autor gegenläufig gestaltet würden und sich aber, wie Meyer es ebenfalls betont, gegenseitig kommentierten: „Es ist dieser textuelle Vollzug von Rezeptionsbewegungen, in dem sich das Erhabene, die Auseinandersetzung mit dem Erhabenen im Roman abspielt.“ (S. 35) Je intensiver sich das Ich mit dem Bild beschäftige, so Lindner, desto heftiger verursache diese Rezeption eine Beunruhigung, die schließlich darin münde, „... daß sie vom Ich abgewendet werden muß. In der Konfrontation mit dem Original setzt ein unbewußter Verdrängungsprozeß ein, dessen Vollzug durch ein dreimal im Text akzentuiertes „plötzlich“ markiert wird. Das Bedrohliche im Schrecklich-Erhabenen muß abgewehrt werden, weil es den „Knebel im Mund“ (als Figuration des erstickten Schreis und als Hinweis auf den Mythos der Medusa; Anm. M.W.) noch verstärkt, statt die Haltung des Widerstands aufzurichten.“ (S. 39/40)

Lilienthal, Volker: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 69

In seiner empirischen Arbeit über die Rezensionen zum sukzessiven Erscheinen der *Ästhetik des Widerstands* hebt der Autor insbesondere auf der Seite der „Befürworter“ (S. 69) des dreiteiligen Romanprojekts hervor, dass Peter Weiss nicht nur die Zeit des Faschismus heraufbeschwöre, sondern eine fast „zweitausendjährige Kulturgeschichte“ (ebd.) in seinem Roman vergegenwärtige. Vor allem in den Ereignisbildern rief Peter Weiss, so Lilienthal, „... die Kunst der Welt zum Zeugen für sein Projekt an: Géricault und Picasso, Dante und Kafka und andere mehr, alle hat-

ten sie für Weiss beigetragen zur „Ästhetik des Widerstands.“ Wie die damaligen Rezensenten vor allem den Géricaultblock bewertet und Weiss' Kunstinterpretation zum *Floß der Medusa* gewürdigt haben, lässt sich in Lilienthals Arbeit nicht rekonstruieren.

M

Melberg, Arne: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durchs Licht“, a.a.O., S. 220, 224

Schon in der nicht unproblematischen Titelwahl seines Beitrags wird deutlich, dass der Autor der Figurenkonstellation in Weiss' abschließendem Werk nachgeht und dabei eine Zweiteilung des Romanpersonals in Helden und Opfer vornimmt. Weniger als „Opfer“ „... spielt Karin Boye im dritten Teil des Romans eine zentrale Rolle“ (S. 219), wie es Melberg konstatiert, sie sei vielmehr wie die anderen Figuren ein Medium der Wahrnehmung oder ganz bestimmter Positionen, die durch sie in das Romankonstituens eingehen. Ein genauer Blick auf die Plötzenseeszene zeigt, dass Peter Weiss selbst dort eine pauschalierende Zeichnung in Täter und Opfer nicht vornimmt und die Verurteilten dort keineswegs als Helden sterben lässt. Von der „heroische(n) Auserwähltheit des Herakles“ (S. 219) auf die jugendlichen Figuren vor dem Pergamonfries zu schließen, ist überdies nur mit Einschränkungen zuzustimmen. In Weiss' Schlusswerk geht es wie stets um ästhetische Referenzen und Ebenen, die gegenseitig eine Art poetische Fühlung aufnehmen. So gesehen ist auch die Bewertung für das *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands*, die Melberg vornimmt, nur distanziert zu betrachten: „Allerdings ist der Held und sein Opfertod in anderen Gestalten gegenwärtig, besonders in der langen Erzählung über Engelbrekt. Und schon die großartige Analyse von Géricaults *Floß der Medusa* hebt einige wesentliche Momente des Heroenbildes hervor: die Überlebenden auf dem Floß sind Auserwählte, aber auch Ausgesetzte, zu einem unvermeidlichen Tod verurteilt, zugleich in ihrer Welt die einzigen, die am Leben bleiben können.“ (S. 220) Zuzustimmen ist Melberg indes in der Beobachtung: „Die Sprache, die Weiss für seine Welt erfindet, hat fast einen katalogischen Charakter: eine Welt voller Aufzählung.“ (S. 224) Der Autor verkennt aber, dass Weiss – und darin ist er Géricault nahe – nur bestimmte Details aus dem Gemälde auswählt sowie aus dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny und so eine Vervollständigung oder Paraphrase bewusst vermeidet: „Die vielen geschilderten Kunstwerke – vom Pergamonfries des ersten Teils über das *Floß der Medusa* im zweiten ... haben nicht nur den heroischen Inhalt gemeinsam, ihnen werden auch Schilderungen gewidmet, die komplett zu sein scheinen: es fehlt keine Einzelheit.“ (S. 225)

Messmann, Alfred: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“. In: Manfred Holo-dynski/Wolfgang Jantzen (Hrsg.): Studien zur Tätigkeitstheorie V. Persönlicher Sinn als gesellschaftliches Problem. Materialien über die 5. Arbeitstagung zur Tätigkeitstheorie A.N. Leontjews v. 20.-22.1.1989 in Bremen, a.a.O., S. 93-100

Im dem nachfolgenden Kapitel über den Forschungsstand zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* wird der Beitrag von Messmann ausführlich besprochen.

Meyer, Stephan: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 175-194

Eine gründliche Untersuchung der in der *Ästhetik des Widerstands* auftauchenden mythischen Stoffe und Motive, vor allem des Gigantenkampfes und der Herakles-Legende - die für den nautischen Zusammenhang des Romans signifikant ist - zeichnet diese Arbeit von Stephan Meyer aus. Den Grundstock für den mythologischen Gehalt des Romans bildet bekanntermaßen der Pergamonfries auf der Berliner Museumsinsel, der das gesamte weitere Erzählverhalten bestimmt: „Die Aufnahme mythischer Stoffe erfolgt vorwiegend an zentralen Stellen des Romans, so an seinem Anfang und Ende. In erster Line (sind) dies der Stoff der Gigantomachie als Thema des Pergamonfrieses und die damit eng verbundene Figur des Herakles.“ (S. 158) Der Roman steht demnach von Anfang an unter der Sogwirkung seiner mythologisch verdichteten *Ouverture*, die mit den ‚Lebenszusammenhängen‘ der Romanfiguren und deren Identifikation eine Reaktualisierung erfährt, die der Autor-Konstrukteur fortwährend neu inszeniert: „Indem das Ich und seine Freund im Fries die bildhafte Darstellung des gesellschaftlichen Grundkonflikts von Unterdrückung und Widerstand (wieder)erkennen und darin zugleich ihre eigene Situation exemplifiziert finden, gewinnt der mythische

Kampf zwischen Olympiern und chthonischen Wesen eine neue Bedeutungsdimension.“ (S. 158/159). Stephan Meyer spricht deshalb von einer „mythischen Schreibkonzeption“ (S. 158), wie sie Weiss beabsichtigt habe – weniger in dem Sinn, dass die beschriebene ‚Welt‘ in der *Ästhetik des Widerstands* „als mythischer Zusammenhang interpretiert wird“ (ebd.), sondern vielmehr als ein Schreibverfahren, das „bestimmte() Strukturelemente des Mythos“ (ebd.) in die eigenen narrativen *Topoi* integriere. Mit dieser Art ästhetischer Unterfütterung der eigenen Erzählgegenstände implementiert Peter Weiss von Anfang an eine universelle Atmosphäre in den Roman, wie sie nachhaltig durch die nautischen Erzählgegenstände unterstützt wird: „Der Mythos der Gigantomachie repräsentiert in dieser Wahrnehmungsweise die faktische Grundverfassung des geschichtlichen Daseins nicht nur einer Epoche, sondern der Universalgeschichte. Entscheidende Voraussetzung hierfür ist der gleichbleibende Bildwert, die „Ikonische Konstanz“ des Dargestellten im Mythos, die diese, unabhängig von regionalen und epochalen Bedingungen, den Bedürfnissen und Erwartungen seiner Rezipienten genügen läßt. Es ist diese Eigenschaft des Mythos, die es ermöglicht, den Gigantenkampf in der Weise, wie dies durch die Freunde geschieht, als zutreffende, überindividuelle und kollektiv bedeutsame Beschreibung von Wirklichkeit zu begreifen.“ (S. 161) Die ästhetisch organisierte Verzahnung mit mythologischen Referenzen erfährt vor allem durch Dantes *Divina Commedia* und Géricaults *Floß der Medusa* zwei weitere Bedeutungsträger, die Meyer mit dem bei Manfred Frank entwickelten Motiv der Lebensreise kombiniert und damit die in der vorliegenden Arbeit entwickelte metaphorisch-mythologische Lesart der Schifffahrt als *navigatio vitae* unterstützt: „Diese ergibt sich daraus, dass sowohl die in der D.C. beschriebene Reise durch die Unterwelt als auch die Fahrt der Medusa als Lebens- bzw. Existenzmetapher zu lesen sind, wie dies auch teilweise in ihrer Interpretation innerhalb des Romans anklingt ... Berücksichtigt man nun außerdem, dass Herakles die Christus- bzw. Siegfriedmetapher der griechischen Mythologie ist, und es zudem eine lange, wirkungsgeschichtliche literarische Tradition gibt, innerhalb der Herakles als die profaniserte Form Christi verstanden wird, so tritt die Art der thematischen Beziehung zwischen der Heraklesfigur und den Kunstwerken Dantes und Géricaults deutlich hervor. Zunächst ist aber nochmals festzuhalten, daß das Géricaultbild in dem Motiv des hilflos dahingleitenden Floßes die Symbolik der Lebensreise aufnimmt.“ (S. 176/177) In Géricaults *Floß der Medusa* und in der *Divina-Commedia* sei – so Meyer – gleichermaßen eine „Heils- und Erlösungserwartung“ (S. 178) zum Ausdruck gebracht, die mögliche Errettung (aus dem Sturm) sei zudem mit der motivlichen Verankerung der Schifffahrt als Endziel der Lebensreise verknüpft, wie es die christliche Ikonographie vorsehe: „Wenn auch kein direkter Nachweis dafür erbracht werden kann, daß Weiss die hier angesprochene, spezifisch christliche Metaphorik der betreffenden Motive bewußt eingesetzt hat, so bleibt dennoch unzweifelhaft, dass gerade den in der AdW besonders ausführlich behandelten Kunstwerken, wie der Pergamonfries, das „Floß der Medusa“ und auch die „Divina Commedia“, eine Bedeutung zuwächst, die über ihre Verständigungsfunktion für die Protagonisten des Romans weit hinausgeht.“ (S. 178) Die metaphorische Lesart unter der Kautel des Schiffbruchs, wie sie Meyer vorschlägt, bestätigt sich vor allem durch die Vertrautheit des Autors Peter Weiss mit diesem Topos und seiner poetologischen Variation der Schiffbruch- und Floßmetapher sowohl in den frühen Prosaarbeiten als auch in den eigenen Bildausführungen, besonders in den Collagen zu *Abschied von den Eltern*. Das Meer, das Floß und die Vorstellung vom Schiffbruch weisen bei Peter Weiss seit jeher über die Wahrnehmungsverständigung des Protagonisten hinaus und strahlen in ihrer Konnotation auf das ganze Werk.

Müller, Jost: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, a.a.O., S. 222

Auf Ernst Jüngers Metaphorik des Schreckens als „Zerstückelter Leib“, „vergossenes Blut“ und „Totaler Schmerz“ (S. 221) und damit auf Karl Heinz Bohrer's Fundierung einer „Ästhetik des Schreckens“ rekurrierend, richtet sich Jost Müllers Blick auf das *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands*. „Weiss registriert die ‚Metamorphose der Qual‘ in den Bildern von Picasso, Goya, Bosch, Breughel und Dürer, und er selbst zeichnet die ‚totale Unterdrückung‘ in Bildern von Gewalt, Marter und Tortur, die seiner frühen Dante-Rezeption folgen ...“ (S. 222) Ohne auf die Körperbilder des Schiffbruchbildes und den bei Peter Weiss exponierten Überlebenskampf der Flößlinge, der schließlich im Kannibalismus mündet, näher einzugehen, rückt der Autor das Bildnis der *Abgeschlagenen Köpfe* in den Vordergrund, das dem Ich-Erzähler als Reminiszenz an das *Floß der Medusa* im Schwedischen Nationalmuseum begegnet. Müller liest das Bild als „Metapher der durch den Faschismus zerstörten Nation“ (S. 231) und schließt sich der politisch-allegorischen Deutung von Hermand an. Auffallend sei in der Beschreibung des Bildes eine „Tendenz zur Ästhetisierung“ (ebd.), die der Autor vor allem in „... dem Vergleich des abgeschlagenen Kopfes der Frau mit einer ‚überreifen, abgefallnen Frucht‘“ (ebd.) bestätigt sieht. Diesen an der Poetik Rilkes angelehnten Vergleich hat Peter

Weiss indes bereits auf dem Schiffbruchbild vorbereitet, als er den ‚nach innen gerichteten Blick‘ desjenigen beschreibt, der mit dem Tuch in die Richtung der rettenden Brigg winkt. Freilich wohnt den Bildern ein metaphorisches Potential inne: Jedoch weniger als „Allegorie der Vernichtung der spanischen Republik im Bürgerkrieg“ (S. 231) oder als „Metapher der durch den Faschismus zerstörten Nation“ (ebd.), wie Müller das *Floß der Medusa* und die Studie der Guillotinierten liest: Die Bilder sind wie der Roman als Universalien angelegt und weisen somit als ästhetischer Reflex auf ein bestimmtes zeitgenössisches Datum oder Ereignis und sogar als Entsprechung einer epochalen Distinktion hinaus!

Müller, Karl-Josef: Haltlose Reflexion. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 94-108

Als eine „ästhetische Gestaltung historischer Ereignisse“ (S. 43) untersucht K.J. Müller das „Floß der Medusa“ in der *Ästhetik des Widerstands*. Der Autor weist darauf hin, dass mit der schlechten Reproduktion des Bildes in einem Kunstband, durch den das Ich *prima volta* mit dem Schiffbruchbild konfrontiert werde, sich die Sichteinschränkungen der Salonbesucher von 1819 wiederholten, dass aber erst die „guten optischen Bedingungen“ (S. 95) im Pariser Louvre dazu führten, dass der Protagonist bei dieser Konfrontation mit dem Original in der Lage sei, das Bild entsprechend einzuschätzen und die „ganze Ausstrahlungskraft“ (S. 95) des Gemäldes zu erfahren. Mit der genauen Betrachtung des Gemäldes würden aber die ersten getroffenen Einschätzungen revidiert oder zumindest relativiert: „Eine positive Deutung, wie sie angesichts der Kopie noch möglich erschien, läßt sich vor dem Original kaum mehr rechtfertigen.“ (ebd.) Der Autor bezieht sich dabei vor allem auf die identifikatorische Lesart inmitten der spanischen Fruchtgärten, in denen sich das Ich *ad hoc* mit den sich aufbäumenden Flößlingen identifiziert und vor allem in der Figur des exponierten Farbigen ein Vorbild ausmacht. In der weiteren Beschäftigung mit dem Bild und dem Überlebensbericht von Corrêard und Savigny muss der Protagonist jedoch erfahren, dass der Schwarze schon kurz nach der Ankunft der Schiffbrüchigen auf dem afrikanischen Festland stirbt; ein Detail, das Weiss schon allein deshalb nachträgt, um so die klassizistische Körperlichkeit, die Géricault in der Ausführung seines Bildes wählt, in seinem Sinne zu hinterfragen oder zu kommentieren, wie es auch R. Schieb in ihren Ausführungen nahe legt. Müller lenkt die Aufmerksamkeit auf die Chronik der beiden Überlebenden und sieht die Faszination, die die damaligen Leser bei der Lektüre empfunden haben könnten, in der Rezeption des Protagonisten gespiegelt, der in ähnlicher Weise in dem Schiffbruch-Buch seine Epoche und die unmittelbare Gefährdetheit seiner ‚Jetztzeit‘ gespiegelt sieht: „Der Leser aber, der sich ... in das eben erschienene Buch über den Schiffbruch der Medusa vertiefte, sah, wie sich hier die Epoche entfaltete, in der er lebte, aus Engstirnigkeit, Selbstsucht und Habgier sah er ein Imperium mit provinziellen Zügen emporwachsen, die Profiteure sah er, und deren Opfer.“ (II/9) Diese politisch-historische Deutung der Ereignisse läßt sich wörtlich auf die im Roman gegenwärtige politische Situation in Europa übertragen, wie das Ich sie schildert (II/23f).“ (S. 98) Vor allem das diplomatische Tausziehen, das parallel zum Aneignungsprozess des Bildes geschildert wird und die Krieges eskalation auf dem Kontinent bestärken diese von Peter Weiss literarisch beabsichtige Widerspiegelung. Insbesondere die Bezeichnung „Imperium mit provinziellen Zügen“ ist als verdeckter Autor-Kommentar auf das Hitler-Regime zu lesen – und auch die anderen Attribute decken sich mit dem Geschacher und dem territorialen Ausverkauf, den der Protagonist während der Stadterkundung und der gleichzeitigen Imaginationen (zum *Floß der Medusa*) beschreibt. Ein interessanter Aspekt über die verlustig gegangene „Leuchtkraft“ (ÄdW, II, S. 21) des Schiffbruchbildes, die einem - konträr dazu - vermittelten Eindruck einer finsternen Leinwand weicht, findet sich in Müllers Beitrag: „Die Suche nach der Leuchtkraft des Bildes kontrastiert mit dem ‚Eindruck eines plötzlichen Erlöschens und Sterbens‘ (II/21), den das Kunstwerk aufgrund seiner schwärzlich grauen Farbstruktur ausstrahlt. Der zunächst übermächtige monochrome Eindruck deckt sich kaum mit dem der Abbildung, die doch bereits die wirkliche Beschaffenheit des Originals erkennen läßt. Die Betrachter hingegen führen die erkennbaren Unklarheiten auf die schlechte Qualität der Reproduktion zurück. So können sie ins Bild eine Deutlichkeit und Leuchtkraft projizieren, die ihrem eigenen Bedürfnis nach Klarheit entspricht, aber keineswegs im Gemälde selbst enthalten ist.“ (S. 101) In der Tat fällt noch in der Spanienepisode eine Tendenz beim Ich-Erzähler auf, das Bild vorschnell als plakatives Symbol für sich und die gescheiterten Brigadisten in Anspruch zu nehmen. Müller glaubt an dieser Stelle ein opportunistisches Verhalten des Ich-Erzählers zu beobachten und sogar einen durch das Debakel auf der Iberischen Halbinsel bedingten „Verdrängungsmechanismus“ (S. 102) ausmachen zu können: „Der Wunsch des Ich, Géricaults Bild als sinnstiftende Allegorie des spanischen Bürgerkrieges zu begreifen, kann nur im Anblick der Reproduktion Erfüllung finden. Die dieser zugesprochene(n) Leuchtkraft soll nachträglich auch den Krieg in einem heroischen Licht erscheinen lassen. Vor dem Original wird diese Hoffnung zerstört. Um nun dessen

nen lassen. Vor dem Original wird diese Hoffnung zerstört. Um nun dessen negative Botschaft nicht auf Spanien, als dessen Spiegel das Bild zunächst dienen sollte, übertragen zu müssen, führt das Ich die Negativität des Werkes auf das „persönliche(n) Wesen des Malers“ (II/22) zurück. Sowohl die Situation der auf dem Floß zusammengedrängten Schiffbrüchigen wie die der Kämpfer in Spanien können weiterhin positiv bewertet werden, wenn die vom Bild vermittelte negative Botschaft dem Künstler angelastet wird. Mit anderen Worten: Die vor dem Bild mögliche erschreckende Erkenntnis, die Schwärze der Farben entspräche der Negativität der Geschichte, kann nur mit dem Hinweis auf die Krise des Künstlers abgewendet werden.“ (S. 102) Nicht weniger unkonventionell und in der Bewertung des Géricaultblocks einzigartig ist die Interpretation, die Müller für die Evakuierungsszene des Pariser Louvre vorschlägt, in der Weiss' Protagonist *en passant* ein kleines Heiligenbildnis wahrnimmt und dieses dem furiosen Schiffbruchbild gegenüberstellt und sich damit ein zweites Mal von Géricaults *Floß der Medusa* distanziert. Wie die erste, unmotiviert vorgetragene Absage, so wirkt auch die euphorische Inanspruchnahme des kleinen (naiven) Bildes übertrieben oder zumindest unverhältnismäßig zum zeitlichen und energetischen Aufwand, den Weiss' Ich-Erzähler mit dem Schiffbruchbild betrieben hat. Für diesen Zusammenhang bietet Müller eine beachtenswerte (produktionspsychologische) Erklärung an, die indirekt zu Bedenken gibt, dass Peter Weiss hier unter dem Eindruck der verheerenden Rezensionen zum ersten Band der *Ästhetik des Widerstands* sein Romanprojekt weiter verfolgt: „Es schient möglich, die fast trotzig Haltung, mit der das Ich seine Faszination mehr zu beschreiben als zu rechtfertigen versucht, im Sinne einer radikalen Verneinung des Anspruchs zu interpretieren, den der Roman selbst verfolgt. Für einige wenige Momente wird die bedeutsame Frage nach der Möglichkeit der Kunst, das unfassbare Schreckliche darstellen zu können, der Lächerlichkeit preisgegeben. Das „kleine Bild“ überragt plötzlich „Géricaults Gemälde“ (II/41) – diese Gegenüberstellung läßt sich kaum anders lesen denn als Kritik am ausufernden Umfang der *Ästhetik des Widerstands*. Diese Gedanken werden so plötzlich abgebrochen, wie sie auftauchten. Dennoch scheint es, als ob hier der Punkt erreicht sei, an dem der Roman beinahe selbstzerstörerisch gegen die eigenen Intentionen Stellung bezieht. Mit der Betonung dessen, was das Ich an Sassettas Bild fasziniert, liefert es gleichzeitig eine Aufzählung der Romanmängel: ‚Ich konnte noch nicht definieren, was das Bild in mir angerührt hatte, aber es hatte zu tun mit der Einfachheit des Ausdrucks, der Frische und Direktheit der Vision, der Verbindung aus Gegenständlichkeit und Abstraktheit, mit der Deutlichkeit und Klarheit der Farben und Formen.‘ (II/41)“ (S. 108) Wer den *Laokoon-Text* kennt und den darin poetologisch ausgetragenen Kampf des Wortes gegen das Bild, der kann dieser von Müller vorgeschlagenen Selbstkommentierung, die Peter Weiss für sein eigenes monströses Romanprojekt an dieser Stelle des Géricaultblocks vornimmt, nur zustimmen: ‚Dem Roman fehlt diese unmittelbare Sinnlichkeit, die den Betrachter die oftmals quälende Frage nach inhaltlichen Bedeutungen vergessen läßt. Die permanente Reflexionshaltung, die den Leser immer wieder daran hindert, sich der Illusion des Erzählten zu überlassen, kennzeichnet auch das Ich. Vor Sassetta kommt es zur Ruhe, und die Reflexion hat für einen kurzen Augenblick Halt gefunden.‘ (S. 107/108)

Müller-Richter, Klaus: Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzeption der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis. In: PWJb6, S. 120, 123, 128-130

Der in der Sekundärliteratur zu Peter Weiss virulente Diskussion um die Dichotomie von Wort und Bild, wie sie der mehrfach begabte Künstler Peter Weiss verkörpert, in seiner Lessing-Preis-Rede als *Confessio* niederlegt und in den *Notizbüchern* zur *Ästhetik des Widerstands* letztmalig aufleben lässt, fügt Müller-Richter einen weiteren Beitrag hinzu. Als Paradigma für das Ringen um eine sprachliche Darstellung und literarische Entfaltung des Bildes und eines kongenialen Zusammentreffens von „Bilderwelten und Wortwelten“ in der *Ästhetik des Widerstands* bietet sich der Géricaultblock und die dort betriebene Literarisierung eines Kunstwerkes an: „... es ist bildlich in seinem Medium, artikuliert in dem Maß seiner Komposition.“ (S. 120) Nach einer Kritik an den vielen Sekundärtexten, die bislang zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* vorliegen, vor allem zur erzählerischen Inszenierung durch Peter Weiss mittels verschiedener Surrogate, pointiert Richter seine Sicht auf das Schiffbruchbild: „Ihnen (den Sekundärtexten; Anm. M.W.) entgeht das subtile Kalkül, nach dem Weiss die Fusion der Erzählebenen und das Arrangement der Sekundärtexte einsetzt. Denn alle Begleittexte, die Weiss zur Analyse von Géricaults Bild beibringt, haben eine klar ersichtliche Tendenz auf eine Überführung des Produkts (des Bildes, der Katastrophe) in die Prozessualität des Entstehens; die Parallelisierung und Konfundierung der Erzählebenen hat demnach die Funktion, die Entstehung der Katastrophe, des Bildes selbst und – das ist die Pointe – des Verstehens zu dynamisieren und homolog ineinanderzulegen.“ (S. 123) Müller-Richter betont, dass diese Zuschreibungen bei aller Berechtigung nicht ausreichen, das Kompositionsprinzip, das Peter Weiss an dieser Stelle seines Romans niederlege, zu entschlüsseln: Umso weniger

als die sich anhäufenden Fakten und Erklärungsdetails, auf die der Protagonist sukzessive stoße, eher zur Verrätselung beitragen würden und wenig probat seien, Géricaults Kunstwerk zu entschlüsseln: „An genau der Stelle jedoch, an welcher der Erzähler das Bild Géricaults sowohl als Bild von dessen eigener „persönlicher Katastrophe“ als auch als Zeichen der „Zersplitterung“ seiner eigenen „Generation“ wahrnimmt, erkennt er auch in der Auflösung, zu denen ihn die Auseinandersetzung mit dem Bild geführt hatte, die ständige Aufforderung, Möglichkeit, aber auch Notwendigkeit einer Begabung der Welt mit innovativer Bedeutung.“ (S. 124) Nicht allein um des hoch potenten und attraktiven Bildes willen, so sind die Ausführungen von Müller-Richter zu deuten, sondern um die Poetik des Bildes und das in ihr gespeicherte universell-metaphorische Erfahrungswissen zu aktivieren, lasse Peter Weiss das *Floß der Medusa* als eine Art Abdruck in die *Ästhetik des Widerstands* ein. In einer umständlich formulierten Zuschreibung heißt es: „Géricaults Bild ... hat nicht nur eine Odyssee zum Bildungsgegenstand, sondern speichert in den formalen Dissonanzen die Erinnerung an die kompositionelle Entstehung und an die biographische seines Malers. Das ist das eine. Darüber hinaus ist die Reisemetapher, bezogen auf den Gesamttext der *Ästhetik des Widerstands*, der geheime Konvergenzpunkt zwischen dem deiktischen System des Erzähler-Ichs und der Struktur seiner Diegesis: dem Vagabundieren des Textes durch verschiedene Diskursebenen und Zeitstufen entspricht der von politischen Unwägbarkeiten beherrschte ‚drift‘ (im Original klein geschrieben; Anm. M.W.) des Erzählers über die (politische) Topologie Europas.“ (S. 129/130)

N

Nieraad, Jürgen: Kunstwerk und Sprachwerk. Bilderfahrung und Erzählverfahren in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Jürgen Gabers et al. (Hrsg.): *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, S. 173-187

Hoch reflexiver und die Thematik bereichernder Beitrag zum Géricaultblock, der sich im Gegensatz zu anderen Beiträgen ganz der Paraphrase entzieht und die Erzählung zum Schiffbruchbild in der *Ästhetik des Widerstands* zu einem Musterbeispiel von Bilderfahrung in der Literatur erhebt und dabei – auf Peter Weiss' spezielle Begabung rekurrend – dessen virulenten Konflikt von Sprache und Bild mit einer kunsttheoretischen Analyse (Malraux/Merleau-Ponty) verbindet. Deziert weist der Autor auf die verschiedenen Erzählebenen des Géricaultblocks hin, wie sie sich vor allem in dem Paris-Erlebnis als Ausdruckszeichen eines dafür prädestinierten Wahrnehmungszustands des Protagonisten abzeichneten und durch entsprechende Signalwörter im Text signalisiert würden: „Auf der Ebene des Textes führt das dazu, dass, wie schon oft beobachtet, durch unvermittelte Einschaltung von Szenen des Schiffbruchs in das Gegenwartsleben, metaphorische Verwendung des Seefahrts- und Schiffbruchsvokabulars und polyreferentiellen Einsatz des Personalpronomens die verschiedenen Zeit- und Wirklichkeitsebenen ineinander geblendet werden. Solche Ineinanderblendung realisiert sich in einem halluzinatorischen Erlebnisstil und setzt eine Verfassung des Ich-Erzählers voraus, die dieser selbst als „Schwindel“ und „Umnachtung“, als „Rausch“, „Besessenheit“, Desorientierung und ein Zurückstellen der Frage nach dem Vernünftigen und Nützlichen charakterisiert ...“ (S. 175/176) – ein Zustand übrigens, der Analogien zum rauschhaften Gefühl des Protagonisten in Aragons *Le Paysan de Paris* aufweist und der so ermöglichten Auflösung von Realitätsebenen. Nieraad weist im weiteren Verlauf seines Beitrags auf eine interessante Quantifizierung der zum Géricaultblock zugehörigen Quellen oder Referenzen hin und zeigt, wie sehr der Text nicht nur von anderen Intertexten flankiert werde, sondern geradezu davon „umstellt“ (S. 178) sei: „Von den ca. 28 Seiten, die die Géricault-Passage umfaßt, sind ca. 1,5 Seiten dem Original selbst gewidmet, gegenüber 11 Textseiten, die sich auf die Situation des Erzählers, ca. 9 Textseiten, die sich auf historische Fakten im Zusammenhang der Schiffskatastrophe, ca. 5 Textseiten, die sich auf die Biografie und Produktionssituation des Malers beziehen, und ca. 1,5 Seiten, die der Reproduktion des Bildes gelten.“ (S. 177/178) Der Leser als Rezipient des Geschehens gehe, so der Autor, diesen Weg gleichsam mit, allerdings mit dem Unterschied, dass dieser sich ausschließlich auf die Domäne des Textes verlassen könne: „Die Sprache meldet hier gegenüber dem Bild einen dezidierten und grundsätzlichen Anspruch an: denjenigen das Statuarisch-Geschlossene des Kunstwerks überhaupt erst durchlässig zu machen (...) Diese Konkurrenz, das scheint die Géricault-Passage zu signalisieren, wird zugunsten der enthüllend-verlebendigen Sprache entschieden, die den im Bild fixierten Verhältnissen den Prozeß zu machen vermag.“ (S. 178/179) Stehe das Bild und die bemerkenswerte Interpretation, die Peter Weiss in seiner Prosa davon gebe, meist im Vordergrund der Betrachtung, so sei die literarisch gestaltete Analyse zum *Floß der Medusa* auch eine biographische Bewältigung der Wort-Bild-Polarität ist, um die der Autor lange gerungen und die er

mit der Imagination des Schiffbruchbildes gelöst zu haben scheine: „Peter Weiss ist, wie schon andere Autoren vor ihm, in einen schmerzhaften Prozeß künstlerischer Selbstfindung von der Malerei zur Literatur gekommen, die *Ästhetik des Widerstands* ist, mit ihrer Entscheidung für die Schrift, also auch als eine groß angelegte biografische Reflexion zu lesen.“ (S. 179) Diese in der Literatur durchaus verbreitete „Schrift-Bild-Konkurrenz“ (ebd.) ist in der Gestalttheorie Merleau-Pontys reflektiert worden. Nieraad verweist vor allem auf die Schrift „Phänomenologie der Wahrnehmung“ von 1945, in der der Autor das *A priori* der Wahrnehmung „im Spektrum menschlicher Erfahrung“ (S. 180) fundiert: Der Sprache komme dabei als „Medium der Weltdeutung“ (ebd.) eine entscheidende Bedeutung zu. In seiner Schrift „Das Sichtbare und das Unsichtbare“ (1986) hatte Merleau-Ponty auf die Neukonstruktion des Bildes und auch des Wortes im Akt der Wahrnehmung verwiesen: „Wie in der Malerei die Gegenstände, so werden in der Dichtung wie überhaupt in jeder Sprache jenseits der Alltagskommunikation die Wörter „dezentriert und neu gruppiert.“ (Merleau-Ponty; Anm. M.W.) In den Reflexionsbewegungen des Ich-Erzählers würden diese von Merleau-Ponty vorgetragenen Überlegungen in gewisser Weise ausgetragen. Gerade mit Blick auf die Malerei verweist der Ich-Erzähler auf die stets aufs Neue zu führende Auseinandersetzung des Malers mit der Tradition bei gleichzeitiger Setzung eines „totalen Neuanfang(s)“ (S. 181). Was Peter Weiss so formuliert hat – „Wie er (gemeint ist Géricault; Anm. M.W.) selbst Linien weitergeführt hatte, die von Michelangelo, Tintoretto, Caravaggio ausgegangen waren, so wiesen Daumier, Courbet, Degas, in seiner Art auch van Gogh, mit dem Strich ihrer Pinsel auf Géricault hin.“ (AdW, II, S. 33) – das beschreibt Merleau-Ponty ungleich radikaler, als eine negative Präsenz der Tradition, als deren Auslöschung und Überwindung. „Denn“, so fasst Jürgen Nieraad Merleau-Ponty zusammen, „wie alle vorausgegangenen Versuche von ihm als gescheitert angesehen werden, so wird auch dieses Werk vom nächsten als seinerseits gescheitert allen vorhergehenden beigelegt ...“ (S. 182)

O

Oesterle, Kurt: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 169-196

In einer der überzeugendsten Arbeiten zur *Ästhetik des Widerstands* adaptiert der Autor einen Eintrag aus den *Notizbüchern*, in dem Peter Weiss ein verdecktes Strukturprinzip seines groß angelegten Romans hinterlegt hat „Gigantomachie, Minotauremachie, Katabasis, Anabasis“. Diesem mythischen Muster folgt Kurt Oesterle in seiner beispiellosen Untersuchung und legt damit das subversive Imaginationspotential des Romans in einigen wesentlichen Aspekten offen, ohne dabei die Rätselstruktur des Kunstwerkes, seine autonome Ausstrahlung zu gefährden. Das unterscheidet die Arbeit des Autors von den meisten der opulenten Studien, die mittlerweile zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* vorliegen und allein durch ihre Fragestellung das pluralistische und enigmatische Verfahren des Peter Weiss – das zudem in seiner Malerpersönlichkeit fest verankert ist – einzuordnen und damit zwangsweise einzugrenzen versuchen. Im Katabasis-Teil erscheint folgerichtig eine Analyse des Géricaultblocks, die das transitorische Element der Schifffahrt und des Schiffbruchs aufnimmt und die Überschrift „Auf Höllenfahrt“ (S. 169) trägt. Bereits der Einstieg seines Beitrags zu Géricaults Marinebild in der *Ästhetik des Widerstands* zeigt die Kompetenz des weiteren Vorgehens: Mit Ausnahme eines Aufsatzes von Rainer Koch ist Oesterle der einzige Weiss-Interpret, der das bereits im Frühwerk verankerte Motiv des Floßes für seine Untersuchung hinzuzieht und auf die Raum-Chiffre hinweist, wie sie vor allem in der Prosa *Der Fremde* vorliegt. Oesterle bringt diesen nautischen Topos mit der Grundthematik der Vereinsamung und des Exils in Verbindung, die beiden Grundthemen der frühen Erzählungen: „Das Motiv des Floßes wurde also in einer sehr alten und tiefen Motivschicht ausgebildet. In der „Fremden“-Prosa versucht das reflektierende und erzählende Ich ... wie alle Figuren bei Weiss, mit einer Fülle von Metaphern und Symbolen die neue Realität zu durchdringen ... Den äußeren Rahmen der Prosa bildet der Gang durch eine Großstadt, immer wieder hart kontrastiert mit der von der Ich-Figur imaginierten, gänzlich anderen Art der Fortbewegung, dem Dahingleiten auf dem Floß ...“ (S. 170) Überdies verweist der Autor auf die Einbettung des Floß-Motivs in eine grundsätzliche Präferenz des nautisch-maritimen Umfeldes bei Peter Weiss: „Das Floß und die Fahrt auf dem Floß sind die konstantesten unter den häufig wechselnden Motiven dieser frühen Prosa. Zur selben Motivgruppe gehören, neben der Stadt, das Meer und der Ozean.“ (S. 171) Mit dieser ästhetischen Voreinstellung treffe Peter Weiss im Spätwerk neuerlich auf das Floß in Form eines überlebensgroßen Ereignisbildes, das er mit dieser Erfahrung seinem Ich-Erzähler zu interpretieren aufgabe: „Als Floß der „Medusa“ taucht das alte Exil-Motiv in der „Ästhetik des Widerstands“ abermals am Horizont der Interpretation auf. Für Théodore Géricault, den Maler des Bilds „Das Floß der Medusa“, gelte dasselbe

wie für den Ich-Erzähler der „Fremden“-Prosa: „Sein Dasein, das war für ihn dieses Dahingleiten auf dem Floß.“ In der weiteren Analyse charakterisiert Oesterle die Figur Géricaults als Floß- oder „Höllenfahrer“, der sich „in die Regionen der Unterwelt“ (S. 174/175) begeben und dabei neben Dante und Odysseus, Herakles und Orpheus gewissermaßen als Vorgänger zur Seite habe. In dieser Weise deutet Oesterle bereits die Expedition der „Medusa“ als eine Ausfahrt, die unter negativen Vorzeichen stehe und einer Höllenfahrt gleiche: „So führt die Seereise der französischen Siedler und Kolonialtruppen in die Regionen des Mythischen hinüber – ebenso aber in die Bereiche der künstlerischen Imagination. Denn das Zitierte ist nichts anderes als Gedanke, Phantasie, Assoziation des Malers Géricault, dessen Bild im Katabasis-Teil im Mittelpunkt des ästhetischen Interesses steht. Und auch in diesem Werk berühren sich das Katabasis- und das Floß-Motiv: ‚Das Floß der Medusa. Ein Hades-Bild.‘“ (S. 175) Ausgehend von den Einträgen in den *Notizbüchern* weist Oesterle nach, dass Peter Weiss die Figur des Malers von Anfang an so angelegt habe, dass sie neben Dante jenen Typus vertritt, der einen (mental-imaginären) Zugang zur Unterwelt habe: „Géricault, der sich in sein Inferno versetzt hat. Schuf sich sein eigenes Canto.“ Auch der Zutritt, den der Maler zum Pariser Leichenschauhaus hatte (Morgue), um sich dort mit dem Antlitz von Toten zu konfrontieren, wird in diese Richtung gedeutet. Der Höllenfahrer, so wie ihn Oesterle interpretiert, habe sich in die Extremsituation des Schreckens zu begeben, um den Kampf zwischen Tod und Überleben zu bestehen: „... nicht aber um des Kampfes willen ... Sein Programm heißt vielmehr: Bewusstsein, Erinnerung, Überlieferung.“ (S. 180) Entgegen den genannten anderen Vorbildern, die in ihrer mythologischen Konstruktion eine Schutzinstanz zur Seite gestellt bekämen, statet Peter Weiss den französischen Maler mit einer Obsessivität und Empathiefähigkeit aus, die „nach dem psychoanalytischen Muster der Übertragung“ (S. 189) verlaufe und sich mehr und mehr zu einem existentiellen Psychodrama entwickle, an dem Géricault schließlich zu Grunde gehe: „Entgegen den ästhetischen, politischen und moralischen Aufgaben des Höllenfahrers gerät der Maler des Medusafloßes vermittle seiner künstlerischen Arbeit noch tiefer in die Verstrickung mit sich selbst.“ (S. 190) Von hier aus nehme die persönliche Katastrophe ihren Lauf und finde schließlich Eingang im Kunstwerk selbst: „Als dessen bloße ‚seelische Erscheinung‘ verweist das Floß-Bild schließlich immer mehr auf seinen Schöpfer und die subjektiven Bedingungen seines Entstehens als auf ‚einen ersten Schritt zur Revolte‘. Statt ‚Aufruhr‘ und ‚Auflehnung‘, die sich voll und ganz im Aufbäumen der gequälten Körper realisierten, beobachtet der Ich-Erzähler an der Floßbesatzung schließlich nur noch die ‚Starre des nach innen gerichteten Blicks‘, die ‚Auflösung‘, die ‚Verflüchtigung der Gruppe.‘“ (S. 190/191) Dass diese Einsichten in die Künstlerfigur Géricault nicht ohne Auswirkungen für den Protagonisten blieben, sei nicht nur nahe liegend, sondern steht offenkundig in der literarischen Absicht des Autor-Konstrukteurs Peter Weiss, der seinen Chronisten anhand von Géricault schließlich durch eine Art ästhetische Schleusung schicke und unbedingt zum französischen Maler auf Distanz gehen müsse. Denn dieser verfüge „... nicht (über) jene Anästhesie, die den Höllenfahrer notwendigerweise resistent gegen eigenes und fremdes Leid macht. Dante hingegen verfügt darüber. Der Schmerz des Malers ist unendlich und somit tödlich. Subjektivität, dies schreckt den Ich-Erzähler gegen Ende der Géricault-Studien am meisten, entwickelt einen verhängnisvollen Sog.“ (S. 194) Aus dieser Erkenntnis heraus sei der Protagonist geradezu gezwungen, sich von den Anteilen des Malers zu trennen, die er, mit Blick auf das zukünftige Projekt, nicht an sich heranlassen dürfe, um nicht ein ähnliches Schicksal zu erleiden.

Oesterle, Kurt: Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss. In: Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hrsg.): *Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss* (Literaturmagazin 27), a.a.O., S. 67

Wie bereits die Dissertation des Autors - ein exzellenter Beitrag, der die Bedeutung von Peter Weiss artikuliert und dessen ästhetisches Vermögen in den Vordergrund rückt - erinnert Oesterle noch einmal an die verheerende Rezeption des Romans, an der *a posteriori* weniger die „Originalität der Argumente“ irritiere, als vielmehr die „Einmütigkeit der Verwerfung“ (ebd.). Nachdem die Rauchschwaden der heftigen Attacken auf Peter Weiss verschwunden seien, die bis zur Verballhornung reichten, habe sich mit dem vollständigen Erscheinen der *Ästhetik des Widerstands* das Blatt gewendet und zu einem angemessenen bis hin zu einem affirmativen Umgang mit Werk und Autor geführt: „Es besteht die Chance, mit der *Ästhetik des Widerstands* lesend in der Gegenwart anzukommen, die vertagte, ihr vorenthaltene Aktualität einzulösen.“ (S. 47) In seiner Dissertation hat sich Oesterle mit der verdeckten Struktur der *Divina-Commedia* in der *Ästhetik des Widerstands* beschäftigt und Géricault als die von Peter Weiss gestaltete Figuration eines „Höllenfahrers“ nachweisen können. Der in Paris eingeleitete Katabasis-Teil des Romans, so der Hinweis in seinem Aufsatz, tauche bei der Ankunft des Ich-Erzählers in Stockholm wieder auf: „Was aber bedeutet die Wie-

derholung des Brückenmotivs, die Doppelung des Brückennamens in den Stockholm-Passagen? Sind dies Hinweise, die ungeklärten Dante-Anspielungen in Beziehung zum Hauptgedanken der Pariser Katabasis zu setzen? (...) Der Ich-Erzähler begegnet seinen Berliner Freunden, dem in Spanien zurückgelassenen Ayschmann, Hodann-Vergil, und selbst ein imaginäres Zusammentreffen mit den Künstlern Meryon und Géricault findet statt ..." (S. 67)

Olbrich, Harald: „Die Ästhetik des Widerstands“ als Herausforderung: Zum Umgang mit bildender Kunst. In: Norbert Krenzlin: (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit einem Roman, a.a.O., S. 128-130

Der Autor betont die programmatische Setzung der Ereignisbilder respektive des Marinebildes *Das Floß der Medusa* als eine Form der „sozialen Erinnerungsarbeit“ (128); auffällig sei die „gesteigerte Leiderfahrung“ (ebd.) und das Auftauchen von Grenzsituationen, die mehrheitlich einem finalen Punkt zustreben. Gemeint sei jener Moment der Umschlagigkeit von einer Hoffnung hin zum Scheitern, wie es in der Welle auf Géricaults Bild verkörpert sei.

R

Rector, Martin: Artistische Unmittelbarkeit. Peter Weiss' Lesart von Géricaults „Flo(ß) der Medusa“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 24./25.04.1993, Nr. 94, S. 66

Sprachlich pointierter, feuilletonistischer Zugang zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands*, der zunächst die Geschichte des authentischen Schiffbruchs rekonstruiert, um dann die Lesart des Gemäldes zu entschlüsseln, wie sie Peter Weiss betreibt. Rector gelingt die Synthese, indem er *in medias res* die Konfrontation des Ich-Erzählers mit der Reproduktion des Bildes an den Anfang setzt und so den Leser in die Gestaltung der Ich-Figur und ihren Auftrag einführt. Liegen die Rezeptionsbedingungen im spanischen Obstgarten noch vereinfacht vor, so ist mit der Ankunft in Paris ein ungleich komplexeres Aneignungsverfahren des Ich-Erzählers vonnöten, das zugleich Weiss' ästhetisches Darstellungsvermögen herausfordert: „Der entscheidende Kunstgriff des Erzählers Peter Weiss (der bekanntlich selber als Maler begann) besteht nun darin, dass er seinen Ich-Erzähler und Bild-Betrachter dieses Verfahren Géricaults nicht etwa abstrakt-kognitiv prüfen, sondern seinerseits in Übernahme der Einfühlungsmethode Géricaults nacherleben, aber zugleich darüber reflektieren läßt.“ Die verschiedenen Zeitebenen, wie sie im Chronotopos der Stadt Paris zusammengeführt werden, der faktische Schiffbruch, der daraus hervorgegangene Schaffensprozess des Malers und die Rezeption des Protagonisten in der französischen Metropole bezeichnet Rector als eine „vertikale Polyphonie“. Das ehemals in Spanien geschürte Interesse an dem Schiffbruchbild werde durch die nächtliche Lektüre des Überlebensberichts weiter entfacht, richte den Fokus sodann aber vor allem auf den Maler und dessen persönliche Katastrophe, wie sie unweigerlich mit dem Bild zusammenfalle. Die „Schule des Sehens“, in die Peter Weiss seinen jugendlichen Protagonisten schicke verlaufe nach Rectors Einschätzung in vier verschiedenen Phasen, wobei der letzte Schritt der abermalige Besuch des Ich im Louvre sei. Während dieser Begegnung wendet sich der vormals so enthusiastische und auf das Werk und den Künstler Géricault neugierige Ich bekanntermaßen plötzlich von ihm ab, weil er – so Rector - erkenne, dass der Künstler während des Malens untergehe und sich so selber auf dem Bild verewigt habe. Das Ich sei nun bestrebt aus dieser Schule des Sehens eine Konsequenz zu ziehen: „Der Extremfall Géricault aber zeigt dem Betrachter, dass die auf die Spitze getriebene identifikatorische Mimesis an das Grauen eine historische Sackgasse ist, weil sie den Künstler selber absorbiert, statt ihn widerstandsfähig zu machen ... Diese ästhetische Erfahrung hat der Betrachter am Ende beherzigt, wenn er zum Erzähler der „Ästhetik des Widerstands“ geworden ist und sich nur seine Géricault-Rezeption erzählt: er überliefert die ganze schreckliche Geschichte des Widerstands dem historischen Gedächtnis, nicht im schlichten Gestus mimetischer Empathie, sondern durch ein reflektiertes Verfahren artistischer Unmittelbarkeit.“

Rector, Martin: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: PWJb1, S. 41

Im Gegensatz zu Michael Hofmann versteht Martin Rector die Bezeichnung des „Bildes“ sprichwörtlich und nicht als die „Evozierung bildlicher Vorstellungen“ (Hofmann). Ebenfalls ausgehend von der Lessingpreisrede (*Laokoon-Text*) Peter Weiss' teilt Rector dessen Kunstschaffen in vier Phasen ein, um so das unterschiedliche ausgeprägte „Primat des Bildes“ (S. 37) aufzuzeigen. Die von Rector beschriebene vierte Phase, in der Weiss angeblich die „Bilder politisch rehabilitiert“ (S. 40), ist hingegen für die *Ästhetik des Widerstands* und für die dort betriebene Rückkehr der

Bilder nicht haltbar: „Das ist die Funktion der Bildaneignung in der Ästhetik des Widerstands. Indem sie sich der niederdrückenden Gewalt des Pergamon-Frieses, von G(é)ricaults *Floß der Medusa* oder von Picassos *Guernica*, selbst der Sogwirkung von Dürers *Melencolia* wahrnehmend aussetzen, um diese Wahrnehmung zu versprachlichen, gewinnen die sich gegen die tödliche Niederlage stemmenden antifaschistischen Revolutionäre aus der Versuchung zur Selbstaufgabe die Kraft zum Widerstehen.“ (S. 41) .Hier wirkt besonders der von Hofmann sensibel erarbeitete Status der Bilder vor allem als Imaginationsgegenstände oder als „Spiegelungen“, „winzige() Bruchstücke()“ oder Augenblicksaufnahmen“ (*Rekonvaleszenz*, S. 496), wie sie Peter Weiss selbst in seinen tagebuchartigen Bekenntnissen formuliert hat. Natürlich ist sich ein so eminent begabter und politisch engagierter Autor wie Peter Weiss über die politischen Implikationen der Ereignisbilder (von Goya und Picasso bis schließlich hin zu Géricault) im Klaren und verschweigt diesen Gehalt in der Ästhetik des Widerstands auch nicht: Aber die Bilder sind in seinem Roman ausschließlich als ein bereits ästhetisch präfiguriertes Potential geborgt und erweitert! Gerade die indifferenten Selbstäußerungen aus dem „Pariser Journal“ (vgl. Hofmann), vor allem aber die substantiellen Episoden aus *Rekonvaleszenz* zeigen, dass sich Peter Weiss in seinem Schlusswerk den Halluzinationen und den von ihm so genannten „nächtlichen Gegenden“ zuwendet und dergestalt den Bildern, insbesondere dem *Floß der Medusa* gegenübertritt.

Rector, Martin: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., 1983, S. 111, 120

Rector betont die für die *Ästhetik des Widerstands* über allen anderen Distinktionen oder Kategorien herausragende Bedeutung der Örtlichkeit, wie sie vor allem an die Hauptfigur des Romans gebunden sei: „Die Dimensionen menschlicher Wahrnehmung, in der der Roman selbst seine paradoxe Grundspannung vorführt, ist, wenn nicht alles täuscht, vor allem die des Raumes. Keine Kategorie ... ist für die Wahrnehmungsorganisation des erzählenden Ich wichtiger als die des Ortes.“ (S. 105) Der Roman präsentiert von Anfang an ein mobiles Ich, das sich in die Gefahr des Spanischen Bürgerkriegs und damit in die Geographie eines fremden Landes begibt. Durch den sich ausbreitenden Naziterror und aufgrund seiner oppositionellen, antifaschistischen Haltung zum Regime in Deutschland kann der Protagonist dorthin nicht zurückkehren und befindet sich fortan – wie Millionen andere auch – auf der Flucht und gerät schließlich ins Exilland Schweden. Sich der Orte und Schauplätze zu vergewissern und sie über die Wahrnehmung gewissermaßen zu absorbieren, schildert der Roman als eine permanente Selbstvergewisserung und als ein probates Mittel, dem Sog der Anonymität und des Untergangs zu entkommen. In der hier vorgestellten Untersuchung zeigt sich, wie sehr der Ich-Erzähler – ausgehend von seiner Bremer Herkunft – bevorzugt nautische Gegenstände und Gegenden in Wassernähe aufsucht – und genau registriert – um sich auf diese Weise der Existenz zu versichern und das eigene Vorhandensein über die bekannten Bilder zu spüren: Ein intrinsischer Vorgang, der von seinem Konstrukteur Peter Weiss betrieben und in *Rekonvaleszenz* formuliert wird. Wann immer das Ich in eine Hafengegend gelangt, Flüsse über Brücken passiert oder sich an der Küste Spaniens, Frankreichs (über den Seeweg erreicht er Marseille) oder Skandinaviens aufhält und schließlich Berliner Gewässer (Kanäle, Seen, die Spree) erreicht, ist mit der genauen Beschreibung eine tiefer gehende Verortung verbunden: In der Kontemplation des Ich betreibt der Roman seine eigene Erinnerung an das bislang Erzählte. Rector betont: „Den Roman selbst konstituiert diese ortende Tätigkeit des Ich in vielfältiger Weise. Lokalisierung ist der allgemeine Kunstgriff, mit dem der Erzähler den Schwierigkeiten seines Unternehmens beizukommen versucht; wie der Autor der *Ästhetik des Widerstands* selbst, der versichert, alle Schauplätze des Geschehens zu kennen, geht auch er stets von der Recherche vor Ort aus.“ (S. 107) Dieses Verfahren der genauen Recherche und die Ambition, den Ort ‚mit eigenen Augen zu sehen‘, habe Peter Weiss seinem Ich-Erzähler aufgetragen: „Eine andere, offensichtliche Verweisung liegt vor, wenn das Ich bewußt Orte aufsucht, die zu ihm sprechen, wie die Häuser und Wohnungen, in denen Géricault und van Gogh, Sue und Marat lebten und starben.“ (S. 111) Die „artistische Unmittelbarkeit“, die Rector an einer anderen Stelle für den Géricault-Block konstatiert, verdient sich eben jener akribischen Spurensuche, auf die Peter Weiss sein Erzähler-Ich schickt, um imaginär ‚in seine Fußstapfen zu treten‘.

Rector, Martin: Sechs Thesen zur Dante Rezeption. In: PWJb6, S. 110

Rector neigt dazu, Weiss' Werkschaffen in Phasen einzuteilen. Auch der Aneignungsprozess des Schiffbruchbildes *Das Floß der Medusa* durch den Ich-Erzähler verlaufe in genau zu verortenden „Rezeptionsschritten“. Das Peter Weiss sein Leben lang begleitende und in der *Ästhetik des Widerstands* virtuell bewältigte *Divina-Commedia*-Projekt verlaufe, so Rector, in nachweisbaren Phasen. Diese fasst der Autor in „Sechs Thesen zur Dante-Rezeption bei

Peter Weiss" (S. 110) zusammen. Kaum ein anderes Kunstwerk habe Peter Weiss derart inspiriert und Spuren in seinem Werk hinterlassen, wie es Dantes *Göttliche Komödie* getan habe: „Aber immer wieder sind es auch künstlerische Darstellungen der körperlichen Gewalt und der Todesqualen, die seine Phantasie entzündeten und nach Verarbeitung in eigener ästhetischer Produktivität drängen, wie etwa die *Laokoon*-Plastik, der *Pergamon*-Fries, Géricaults *Floß der Medusa* oder Picassos *Guernica*. In diese thematische Reihe der Weiss inspirierenden künstlerischen Todesdarstellungen gehört, als wichtigstes literarisches Exempel, auch diejenige Dantes.“

Rizzo, Robert: „Ihr, die ihr vor diesem Bild steht (...), seid die Verlorenen, denen, die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung“. Weiss, Géricault und das „Floß der Medusa“. In: Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), a.a.O., S. 211-230

Der Beitrag ist einer der aufwändigsten und gründlichsten Analysen zu Peter Weiss' literarischer Inanspruchnahme des Ereignisbildes und des Künstlerlebens sowie des Überlebensberichts von Corrèard und Savigny. Zunächst wird ausführlich die Expedition der „Medusa“ von 1816 rekapituliert und damit die Details aus der *Ästhetik des Widerstands* weiter aufgestockt. Im Gegensatz zu Peter Weiss' anachronistischem Erzählverhalten besteht so die Möglichkeit *en suite* das unterschiedliche Schicksal der Besatzung nachzuvollziehen. So tauchen Einzelheiten auf, die Weiss im Sinne der ästhetischen Kompilation und der Zuspitzung auf einen ganz bestimmten Augenblick (um Géricaults Verfahren zu applizieren) konsequent ausgespart hat. In der Portraitureung des französischen Malers zitiert Rizzo ausführlich dessen wichtigsten Biographen Charles Clément, der vor allem die obsessive Arbeitsweise des Floßmalers und die Verschmelzung mit seinem *Sujet* nachwies. Ebenso beleuchtet der Autor kunsthistorische Aspekte, vor allem mit Blick auf Géricaults „Plastizität und seiner dynamischen Formensprache“ (S. 218) und die ikonographische Tradition, in der sich das *Floß der Medusa* befindet. Interessant zu lesen sind auch Auszüge aus zeitgenössischen Rezensionen, die die damaligen Reaktionen auf das Schiffbruchbild beleuchten. Ein dritter Abschnitt widmet sich dem „Kunsthistoriker“ (S. 221) Peter Weiss und seiner spezifischen Lesart des Bildes. Rizzo plädiert in seiner affirmativen Beurteilung der künstlerischen Kompetenz, die Weiss kunsthistorisch unter Beweis stelle, für eine metaphorische Inanspruchnahme des Bildes, wie sie der Autor der *Ästhetik des Widerstands* offensichtlich auch vorgesehen habe: „In der originellen, faszinierenden Interpretation dieses großartigen Gemäldes, die Weiss in seinem Roman ... vorlegt ... erhebt sich „Das Floß der Medusa“ hingegen zum Symbol, zur Hauptmetapher nicht nur eines zynischen Kolonialkapitalismus ... sondern auch einer verzweifelter Situation, in der, nach der Machtergreifung Hitlers, der Niederlage der Spanischen Republik, dem Nichtangriffspakt zwischen Deutschland und der Sowjetunion 1939, dem Kriegsausbruch und der quälenden Isoliertheit des Exils, die Besten einer Generation, die Antifaschisten und das linke Proletariat, kämpfen und Widerstand leisten mussten.“ (S. 221) Darüber hinaus weist Rizzo auf die Variation des metaphorischen Gehalts aus dem *Floß der Medusa* hin, wie sie Peter Weiss auf unterschiedliche Weise in seinem Roman in Anschlag bringt; auch wenn es in seinem Beitrag *expressis verbis* nicht genannt ist: Gemeint ist die Metapher des Schiffbruchs.

Rump, Bernd: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 105-109

„Dimensionen“ nennt der Autor seine Studien zur *Ästhetik des Widerstands*. Rump verfolgt die mythologische Provenienz des Schiffsnamens „Medusa“ und deutete den Géricaultblock als „Blick in den Spiegel des Perseus“ (104), wie er sich vor allem mit den Schreckenserfahrungen des Protagonisten im Spanischen Bürgerkrieg geboten hat. Das Bild vom Schiffbruch tauche demnach genau zu dem Zeitpunkt auf, als der Roman in Form von Andeutungen oder bereits beschriebenen Ereignissen, den Terror des Faschismus darlege. Das Bild stifte vor allem für den Ich-Erzähler – den der Roman als Überlebenden vorsieht – eine Initiation, dem Blick der Medusa auszuweichen, um ihrer vernichtenden Wirkung zu entkommen. Rump sieht insofern das Bild einerseits in seinem individuellen Bezug als „Metapher des Ich-Erzählers“ (S. 106), andererseits als eine „Metapher für ein Scheitern von Zivilisation“ (ebd.) im Allgemeinen. Rump gehört zu den wenigen Autoren, die in der Thematisierung des Géricaultblocks die Verlängerung des Elends benennen, wie sie sich den Schiffbrüchigen nach ihrer Rettung darstellte. Gemeint ist der Landgang der Überlebenden auf dem afrikanischen Festland, der für die Konstruktion der *Ästhetik des Widerstands*, vor allem für die Fata-

Morgana-Szene Lotte Bischoffs im Schiffstank und für die Schreckensvisionen der Mutter im III. Band eine signifikante Rolle spielt: „... in der bestialischen Bombardierung des spanischen Städtchens Guernica ... kündigt sich die Grenzenlosigkeit der Zerstörungssucht des Nazismus, des deutschen Faschismus an: Völkermord, Genozid. Dem Blick der Medusa zu entkommen, dem Untergang, dem Schiffbruch nach der Niederlage in Spanien, dient jenes den zweiten Band prägendes Bild Géricaults *Das Floß der Medusa*, entstanden nach dem Untergang der französischen Fregatte „Medusa“ am 5. Juli 1816 und der Fahrt der Überlebenden auf einem Floß bis zur Rettung am 18. Juli durch die Fregatte Argus, welche zweimal vor den Schiffbrüchigen auftauchte, die Überlebenden vor ihrer Rettung noch einmal in die tiefste Verzweiflung stürzte.“ (S. 106)

Rünger, Berthold: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, a.a.O., S. 228-239

Im dem nachfolgenden Kapitel über den Forschungsstand zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* wird der Beitrag von Rünger ausführlich besprochen.

S

Scherpe, Klaus R.: *Die Ästhetik des Widerstands*. Peter Weiss' Traum von der Vernunft. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 246

Scherpes Beitrag erinnert daran, dass der Roman die „Summe“ und das „Vermächtnis“ des gesamten Kunstschaffens von Peter Weiss darstelle und gibt zu bedenken, dass man das Werk möglicherweise „... jetzt schon in Schutz nehmen (müsse) vor der Legende.“ (S. 242) In der Porträtierung müsse man Weiss als ein Arbeiter-Künstler zeichnen: „Schreiben war für ihn Schwerarbeit, Zwangsarbeit oft.“ (S. 243) Für die im Zeitalter der technischen Übermittlung von Texten *via E-Mail* heranwachsenden Leser, die Recherche und Andockung eigener an fremde Text spielend über das Internet betreiben, mag bereits die ‚Produktionsweise‘ des Peter Weiss befremdlich und antiquarisch wirken, der – wie Niklas Luhmann – mit Zettelkästen gearbeitet und Manuskriptseiten noch überklebt und – wie Walter Benjamin sein Passagenwerk - *per Post* verschickt hat: „Wenn man das Originalmanuskript (der *Ästhetik des Widerstands*, Anm. M.W.) ansieht, so erkennt man sofort, wie hier jemand mit äußerster Disziplin, mit Genauigkeit ins Große gearbeitet hat: überlanges Papierformat, eng beschrieben, die Korrekturen sauberlich eingelebt. Neben seinem Atelier standen Karteikästen mit unzähligen Fächern ...“ (S. 242) Die von Rector für das Géricault-Geschehen bezeichnete „artistische Unmittelbarkeit war aber nur möglich mit der direkten Besichtigung und In-Augenschein-Nahme durch Peter Weiss selbst, wie es die die *Notizbücher* als Logbuch des (unter dem Zeichen der Nautik verfassten) Unternehmens beweisen. Insofern vertritt Weiss einen letzten *Typus* des Schriftstellers als „Wahnbesessenen“ (Botho Strauß), dessen letzter Repräsentant möglicherweise Peter Weiss war. Das hat Peter Weiss vermocht: diese Ungerechtigkeit aufzuheben: „In Peter Weiss' Romanfiktion sind junge Arbeiter und Widerstandskämpfer die Hauptfiguren, die im Pergamon-Museum von Berlin(,) beim Lesen von Kafkas *Schloß* und Dantes *Divina Commedia*, beim Betrachten von Géricaults „Floß der Medusa“ oder Picassos „Guernica“ diejenigen Bedeutungen der Kunstwerke *für sich* (im Originals kursiv; Anm. M.W.) erschließen und erobern, die mit ihrem Leben und ihrem Handeln verbunden sind. Diese ästhetische Erfahrung steht im Gegensatz zur herrschenden Kultur, welche die Bilder *in Besitz* (im Originals kursiv; Anm. M.W.) nimmt und die Unterprivilegierten von vornherein vom künstlerischen Genuss und von künstlerischer Erkenntnis ausschließt.“ (S. 246)

Schieb, Roswitha: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, a.a.O., S. 290-296, 372, 389

Es ist nahe liegend, dass die Autorin in ihrer Untersuchung über die „... unfreiwillige oder freiwillige Aufhebung der Körpergrenze der ästhetischen Subjekte bis hin zu tödlichen Versehrungen und Zerstücklungen“ (S. 13) auf Peter Weiss rekurriert, dessen Werk (als Maler, als Dramatiker, als Erzähler) ganz im Bann der Körperlichkeit und des Schreckens steht – und mit der Interpretation von Géricaults *Floß der Medusa*, den Leiderfahrungen der Mutter und schließlich den Schilderungen der Liquidierungen im Gefängnis von Plötzensee eine letzte Apotheose in seinem Werk erfahren hat. Gerade das *Floß der Medusa* akkumuliert noch einmal als *pars pro toto* die sezieretischen Schmerz-, Tortur- und Körperbilder, wie sie seit *Der Schatten des Körpers des Kutschers* Weiss' Werk dominieren und noch die frühen Collagen nachhaltig bestimmen. Die Autorin interpretiert das poetologische Emblem des Schiff-

bruchbildes in der *Ästhetik des Widerstands* als das „... textchronologisch letzte Bild der Todeskampfdarstellungen ...“ (S. 290) Genau genommen stimmt diese Einschätzung nicht, da der Roman noch zwei weitere Bilder Géricaults in Anspruch nimmt, in denen gerade der Todeskampf thematisiert wird: Gemeint sind die als Sintflutdarstellung beschriebene *Scène du Déluge* und das Bildnis der *Abgeschlagenen Köpfe*, das bei der Ankunft in der schwedischen Hauptstadt zu einer erneuten Reminiszenz an den französischen Maler führt. Auch R. Schieb rekonstruiert den Erzählverlauf des Gemäldes als ein mehrstufiges Aneignungsverfahren des Ich-Erzählers. Interessant ist der Erklärungsversuch, den die Autorin für die bekanntermaßen abrupte Absage des Ich-Erzählers an das Gemälde und damit an den Maler formuliert und sich damit der intensiven Begegnung mit dem *Floß der Medusa* entzieht: „Aber wiederum – nun zum dritten und letzte Mal – muß hier und diesmal besonders heftig, etwas abgewehrt werden, das weniger der Ich-Erzähler als Peter Weiss selbst als eine überwundene Entwicklungsstufe seiner eigenen Biographie ansieht – die solipsistische Beschäftigung mit subjektiven Wunsch- und Alpträumen nämlich -, von der er wegzustreben hat, um neue Formen des Künstlertums, die des beteiligten Berichterstatters, für sich zu gewinnen. Nur so wird die Schroffheit verständlich, mit der die Géricault-Passage endet und alle erweckten Empathien vor den Kopf stößt ...“ (S. 293) Um gewissermaßen nicht in Versuchung zu geraten, einen höchst subjektivistischen Weg einzuschlagen – so das Fazit der Autorin – wende sich der Ich-Erzähler stellvertretend für Peter Weiss (kurzfristig) von Géricault und seinen Phantasmagorien ab. Besondere Bedeutung bei ihrer Analyse zum Géricaultblock verdient der Hinweis der Autorin, dass Peter Weiss auf das klassizistisch geprägte Körperideal in Géricaults Bildausführung (ein Umstand, den der Schriftsteller J. Barnes kommentiert hat) sowie auf die pathetischen Gebärden der Schiffbrüchigen nicht eingegangen sei: „Einem genauen Beobachter wie Peter Weiss kann das Auseinanderklaffen zwischen den Beschreibungen qualvoller körperlicher Verletzungen – „Das Salzwasser hatte die Haut an ihren Füßen und Beinen zu Blasen aufgetrieben und abgeschält, ihre Leiber waren mit Quetschungen und Wunden bedeckt“ (16 II) – und den muskulösen ... Körpern ... nicht entgangen sein (...) Géricault zeigt jedoch keine ausgemergelten, mit Wunden übersäten Elendsgestalten, wie man sie sich nach der Weiss'schen Beschreibung ohne Kenntnis des Bildes vorstellen würde, sondern er präsentiert durchaus Heldenfiguren, die sich trotz ihrer ausweglosen Lage noch zu behaupten wissen, oder, wenn sie bereits gestorben sind, melancholisch betrauert werden. Hier klammert Weiss – wie bereits im Zusammenhang mit dem Pergamonaltar auffällig – vermutlich bewußt einen konstitutiven Teil des Bildes aus, er negiert das idealisierte Heroische sowohl der agierenden wie auch der toten Figuren und versucht seine Hintergrundkenntnisse und seine davon ausgehenden Imaginationen mit Leid und Qual derart zu kontaminieren, daß der akademische Körperklassizismus offenbar eine dahingehende Umwertung erfahren soll.“ (S. 294) Damit erteilt die Autorin anderen Tendenzen in der Sekundärliteratur eine eindeutige Absage, die nicht zuletzt im Géricaultblock Heroisierungstendenzen (Arne Melberg) des Autors Peter Weiss ausmachen möchten. Leider geht die Autorin nicht auf die Körperbilder ein, wie sie mit der Verlängerung des Schiffbruchs, dem Landgang der Flößlinge, auftreten und in den scheinbar peripheren Werken Géricaults zum Tragen kommen, die nach dem *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* ‚besprochen‘ werden. Schließlich gelangt R. Schieb zur Bewertung des Schiffbruchbildes, das die beiden Optionen von Hoffnung und Scheitern vereint: „Der verzweifelte, aber nicht vollständig hoffnungslose Kampf des Widerstands findet seine bildliche Entsprechung in Géricaults Medusa-Bild.“ (S. 372)

Schmitt, Maria C.: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 167-170

Die Autorin verweist zurecht darauf, dass der so genannte Géricaultblock zu „... den am häufigsten gedeuteten“ (S. 169) Passagen innerhalb der Sekundärliteratur zur *Ästhetik des Widerstands* gehöre. Vor allem betont sie auf die allegorische bzw. politische Deutung des Bildes, wie sie zumeist vorgenommen werde: „Weiss' Interpretation des Medusa-Bildes und des zugrunde liegenden Schiffsuntergangs wird rezipiert als allegorische Darstellung des Zusammenhangs von drohendem Untergang und Hoffnung auf Rettung, als Symbol für die Situation all jener westlichen Linken, die sich nach der Niederlage im Spanischen Bürgerkrieg, dem Abschluß des Hitler-Stalin-Paktes, dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Isolierung im Exil plötzlich auf sich selbst zurückgeworfen sahen und an den Rand der Verzweiflung gerieten“, sowie als „Kernparabel des Werks“ bezüglich seines Inhalts, der ästhetischen Aneignung und des künstlerischen Schaffensprozesses.“ (S. 169/179) Das Rekonstruktionsvermögen des Protagonisten, die sukzessive „in tiefere Schichten vordringende Rezeption der Ich-Figur“ (S. 168) versteht Maria C. Schmitt als eine der notwendigen „... Stationen, die die Ich-Figur auf ihrer ‚Hadeswanderung‘ passieren muss“, um so ihre Chronistenaufgabe zu bewerkstelligen. Géricaults künstlerische Vorgehensweise gälte es dabei in gewisser Weise zu

adaptieren: „Mit seiner Arbeitsmethode der Verbindung von dokumentarischem Material und visionärer Gestaltung wird Géricault zum Bindeglied zwischen Kunst und Politik (vgl. II, 26).“

Schulz, Genia: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., 73-94

Im dem nachfolgenden Kapitel über den Forschungsstand zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* wird der Beitrag von Schulz ausführlich besprochen.

Schweikert, Uwe: Kunst als Widerstand, Widerstand als Kunst. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Nr. 37. Peter Weiss, a.a.O., S. 107-114

Der Autor sieht in der Thematisierung vom *Floß der Medusa* eine „architektonische Verklammerung zwischen dem ersten und dem zweiten Band“ (S. 111) der *Ästhetik des Widerstands* und eine der eindringlichsten Widerstandsleistungen der Kunst in den Roman implementiert. Auf der Ebene des Ich-Erzählers wirke sich vor allem der „Katalysator(effekt) für den Bewußtseinsprozeß“ (S. 111) aus: „Er sieht das Bild im Louvre – und die Katastrophe der „Medusa“, die Katastrophe des Malers Géricault, die er darin entziffert, wird zur Imagination seiner eigenen Erfahrung, jener Verschränkung der Perspektiven, die sich bis in den übergangslosen Wechsel des grammatischen Subjekts verfolgen läßt ...“ (S. 112)

Schwöbel, Stefan: Autonomie und Auftrag. Studien zur Kunsttheorie im Werk von Peter Weiss, S. 295-301

Die Mainzer Dissertation weist darauf hin, dass sich seit dem Erscheinen der dreibändigen *Ästhetik des Widerstands* in den 80er Jahren das Forschungsinteresse an Peter Weiss zugunsten des Abschlussromans verschoben und diesen gewissermaßen als „Kulminationspunkt“ (S. 13) der literarischen Arbeit gesehen habe: „Die Bewertung des Frühwerks steht dann meist unter der Perspektive der Vollendung oder Überwindung seiner ästhetischen Ablagen im Spätwerk, womit die frühen experimentellen Versuche teilweise entwertet werden, wie Peter Weiss dieses selbst zeitweise in der Phase seiner zunehmenden Politisierung in der Mitte der sechziger Jahre getan hat.“ (ebd.) Angesichts der unerhört hohen sprachlichen Reflexion und der überbordenden Phantasieleistung der *Ästhetik des Widerstands* gelingt es in der Tat nur wenigen Interpreten, die frühen Texte und die autobiographische Prosa so in den Untersuchungsgegenstand einzugliedern, dass sie als autonome Kunstwerke bereits eminente Strukturen für das abschließende Projekt in sich tragen und keineswegs peripher sind. Schwöbel geht in seiner Arbeit diesen genealogisch-orientierten Weg und betrachtet Weiss' *Oeuvre* unter dem Theorem der „Kunstautonomie und des künstlerischen Auftrags“ (S. 15), ein Peter Weiss zeit seines Lebens begleitender Reflexionsgegenstand, der schließlich in den Verlebendigungen von Kunstproduktion und gesellschaftlicher Anteilnahme daran in der *Ästhetik des Widerstands* seinen Zenit erfährt. Wie an keiner zweiten Stelle, abgesehen von seinen Selbstreflexionen in den *Notizbüchern* über das durch viele Gefährdungen und Selbstzweifel geprägte eigene Mammutprojekt, äußert sich Peter Weiss derart intensiv über die Rolle des Künstlers und dessen psychische Struktur - bis hin zur Pathogenese - wie er das am Beispiel des französischen Malers Théodore Géricault vorführt: „Auch die mimetische Anschmiegung der Erzählung an den Entstehungsprozeß von Géricaults *Floß der Medusa* am Anfang des zweiten Bandes bringt den Prozeß des künstlerischen Schaffens nichtprimär als Arbeit zum Ausdruck, sondern als verschlungene Dynamik von Materialaufnahme und affektivem Nacherleben.“ (S. 295) Nicht nur werde der seit dem Pergamonfries in Berlin sich abzeichnende Prozess der Kunstaneignung mit dem *Floß der Medusa* weiter forciert, Schwöbel betont, dass das Schiffbruchbild neben dem Fries „... das einzige (sei), das im Roman eine zweimalige Rezeption in unterschiedlichen Situationen erfährt.“ (S. 296) Der vielfach geäußerten Deutung des Bildes, vor allem die am Horizont auftauchenden Rettungsbrigg als Allegorie für die Spanienkämpfer und als fast übersehbarer Hoffnungsschimmer in einem Moment des Scheiterns, erweitert Schwöbel auf das Romanprojekt und das dort errichtete Kunstwerk: „... sie (die Allegorie) ist zugleich ein Hinweis auf ein künstlerisches Verfahren des Romans und seiner Poetik, auf die Stillstellung der Zeit und der historischen Dimension der Kunstwerke in den Werken selbst wie in deren Rezeption, wie sie der Erzähler selbst erkennt.“ (S. 296) Hervorzuheben sind Schwöbels Beobachtungen zur Rezeptionsweise, wie sie das Ich mit dem *Floß der Medusa* vollzieht: Zunächst sei diese über die Schiffbruchchronik von Corréard und Savigny an einen „Vermittlungsprozeß von Realität“ (S. 297) gebunden und erfahre dann eine kontemplative Richtung, als der Protagonist - alleine auf sich gestellt - nach der Demissionierung „... im *Floß der Medusa* eine Klärung der eigenen existentiellen Situation“ (S. 297) erhoffe. Ständen noch in der kollektiven Aneignung von

tentiellen Situation" (S. 297) erhoffe. Standen noch in der kollektiven Aneignung von Kunstwerken im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* die sozialpolitischen Fragen im Vordergrund, die entweder den Zeugnissen bildnerischer Kunst abgelesen oder gar den Künstlern als Anlass zur Produktion unterstellt worden seien, so erfahre die Autonomie des Kunstwerkes mit der individuellen Rezeption durch den Ich-Erzähler eine Schubkraft und gestalte damit einen Wendepunkt innerhalb der *Ästhetik des Widerstands*. Das imaginär-kontemplative Verfahren des Ich-Erzählers, das ohne Diskurse und von außen auf ihn einwirkende Meinungen beeinflusst werde, betone an sich bereits das Halluzinative und das Phantasma, das mit Géricaults *Floß der Medusa* nachdrücklich exponiert werde: „Konnte dort (gemeint ist die Rezeption von Picassos *Guernica*; Anm. M.W.) die Ich-Figur noch in Rück- und Aussprache mit den Freunden die geschichtlichen und sozialen Hintergründe der Kunstwerke reflektieren, so ist im Gegensatz dazu die Rezeption des Géricault-Originals geleitet von der existentiellen Situation der dargestellten Schiffbrüchigen, die die Ich-Figur als Allegorie auf seine eigene Situation ‚liest‘ und imaginativ ineinssetzt ...“ (S. 28) Das imaginative ‚Hineinversetzen‘, wie es Schwöbel hier betont, erfolge indes durch eine Anstiftung zur Imagination und zur Identifikation, die zwar in Spanien gelegt worden sei, sich aber durch das imaginative Verhalten Géricaults erst vollende: So wie der Künstler sich in das Schicksal der Flößlinge hineinphantasiere, so übernimmt es auf seine – individuelle Weise – der Protagonist.

Smolczyk, Alexander: Bildersturm - Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: Gerhard Bauer (Hrsg.): Wahrheit in Übertreibungen. Schriftsteller über die moderne Welt, a.a.O., S. 304

Wahrlich gleicht die *Ästhetik des Widerstands* einem als Roman getarnten „Bildersturm“ (S. 296), wie es der emphatische Titel des Beitrags suggeriert und damit selbst eine produktive Übertreibung - im Sinne der Sinne der Textsammlung – verursacht. Die „Übertreibung“ und das bewusste Außer-Kraft-Setzen einer formellen wie inhaltlichen Einheit, setzt Smolczyk als ein bewusstes Stilmittel bei Peter Weiss voraus, um so den Schrecken literarisch bannen zu können: „Wie soll das Widersprüchliche und Unverständliche, wie das schweigende Leiden ausgedrückt werden, wenn der befriedende Satzbau, die beruhigende Abfolge von Subjekt, Prädikat und Objekt eine Einheit bilden.“ (S. 297) Dieser Syntax sei Peter Weiss bereits in der frühen Prosa nicht gefolgt, bis er sie schließlich in der *Ästhetik des Widerstands* in bestimmten Passagen vollständig zerschlage, um so Vorgängigkeiten syntaktisch sichtbar zu machen und dergestalt ins Bewusstsein zu rücken. Das gelte für weite Strecken des Romans, in denen Leiderfahrungen thematisiert seien, respektive in der imaginären Rekonstruktion des Überlebenskampfes auf dem Floß der „Medusa“ oder etwa in der Schilderung der Hinrichtungen von Plötzensee. Bereits der *Introitus* des Romans gleiche nicht nur einem Bildersturm, sondern eröffne als ein ästhetisches Brevier die semantisch-syntaktisch betriebene Methode der Beunruhigung und der Zerschlagung einer Einheit. Die Komplexität dessen, was zu erzählen sei, verlange nach einer Schilderung, die adäquat darauf reagiere und das Homogene als Trugschluss und Täuschung desavouiere: „Um die ewige Unübersichtlichkeit dieser Welt darzustellen, greift Weiss zur Montagetechnik. Er montiert Zeit- und Bewusstseinsebenen, Örtlichkeiten und Aspekte einer Sache nebeneinander; er verbindet Assoziationen mit dokumentarischen Beschreibungen; er greift zu Dialogen, um Ansichten in ihrer Vielschichtigkeit zu zerfasern.“ (S. 300) Das rühmliche Verdienst der *Ästhetik des Widerstands* sei es, so Smolczyk, „... daß sie die Mannigfaltigkeit einer Zeit, die für unsere Gegenwart ein Alptraum ist, gestaltet, ohne sie vollkommen auf klare Begriffe zu reduzieren. Die *Ästhetik des Widerstands* ist ein Werk, das die Wahrheit über eine Zeit sucht, die unter dem Schutt der Gegenwart verborgen liegt. Sie wird aber dabei selbst zum Rätselbild. Sie sucht das Rätselhafte dieser Zeit zu entschlüsseln, und sie gibt selbst mehr Fragen auf; sie sucht den Begriff und endet in den Bildern.“ (S. 305) Solchen Einschätzungen hat sich die Literaturkritik versagt, als sie mit Häme auf den Roman reagiert hat und Peter Weiss sogar unterstellte, die Opfer des Nationalsozialismus zu verunglimpfen; dabei verkannten die Kritiker, dass Weiss schon über die konkrete zu berichtende Zeiterfahrung hinaus geschrieben hatte und sich dabei der Kunst Géricaults versichern konnte, der sich schon längst von den Flößlingen aus der „Medusa“-Katastrophe verabschiedet hatte. Diesen virtuellen Impakt zwischen Weiss und Géricault, dem *Floß der Medusa* und der *Ästhetik des Widerstands* erkennt Smolczyk und legt nahe, dass sich in der persönlichen Katastrophe des französischen Malers die existentielle Erfahrung des Autors ablesen lasse, wie sie mit der Arbeit an dem Epos verbunden sei: „Weiss selbst stellt sich in den Notizbüchern als Schiffbrüchiger dar. Er ist Passagier des „Floßes der Medusa“ ... der in der Hoffnung nur den „Selbsterhaltungstrieb“ zu sehen vermag. Die *Notizbücher*, die kurz nach der *Ästhetik des Widerstands* erschienen sind, legen Zeugnis ab, unter welchen Anstrengungen, selbstquälerischen Zweifeln und Anfechtungen dieses Buch, das, in seinen drei Bänden gebunden, so handlich vor uns liegt, entstanden ist. Von fast „ununterbrochenen Todesvorstellungen“ ist die Rede bei den Arbeiten zur Plötzensee-Szene. Die

lungen" ist die Rede bei den Arbeiten zur Plötzensee-Szene. Die *Notizbücher* sind Zeugnis des Leidens des Künstlers. Sie sind die Asche des Projekts, ein Werk über die Suche nach Wahrheit zu schreiben." (S. 304)

Söllner, Alfons: Kritik totalitärer Herrschaft. Rationalität und Irrationalität in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger: „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, a.a.O., S. 195

In seinem Beitrag macht Söllner auf ein in der Tat noch ausstehendes Projekt aufmerksam, das es ambitioniert noch in Angriff zu nehmen gilt: „Fruchtbar könnte es auch sein, eine Anregung von Karl Heinz Bohrer aufzugreifen, die darauf hinausläuft, die *Ästhetik des Widerstands* einer Ästhetik des Schreckens zu subsumieren, einem künstlerischen Verfahren, dessen spezifische Modernität er in einer glänzenden Interpretation des Frühwerks von Ernst Jünger zu belegen vermochte.“ Abgesehen davon, dass Bohrer selbst prädestiniert ist, diese ästhetische Untersuchung vorzunehmen, nicht zuletzt, um damit seine frühen Einschätzungen zu Peter Weiss als einzigen namhaften deutschen Surrealisten zu vervollständigen, führt Söllner in diesem Zusammenhang Géricaults *Floß der Medusa* als mögliche literaturwissenschaftliche Initiation an: „Tatsächlich finden sich nicht nur in der frühen Prosa von Peter Weiss, sondern auch in der *Ästhetik des Widerstands* eine Reihe von Anhaltspunkten, die ein solches Urteil nahe legen. Zu nennen sind etwa die Passagen über Picassos Guernica im ersten Band, die Analyse zu Géricaults *Floß der Medusa* und dessen Schaffenspsychologie im zweiten Band, vor allem aber die literarische Gestaltung der für den dritten Band zentralen Hinrichtungsszene, in der das grausige Ende der Widerstandsgruppe *Rote Kapelle* beschrieben wird (das durch ein ästhetisches Referenzsystem eng mit dem Géricaultblock verbunden ist, wie die vorliegende Untersuchung zeigt; Anm. M.W.) (ÄdW III, 210 ff.).“

Söllner, Alfons: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung politischer Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 204-206

Söllners Untersuchung ist sowohl hinsichtlich der Thematik als auch der Herangehensweise einer der überzeugendsten Beiträge zur *Ästhetik des Widerstands*. Im Kapitel „Historienmalerei und Historie der Malerei“. Neben den Hinweisen zur Erzähltechnik im Géricaultblock und der metaphorischen Verwendung des Bildes im Romankontext als „grausige() Allegorie des Scheitern“ (S. 205.) unternimmt Söllner den hypothetischen Versuch, warum Weiss sich im II. Band der *Ästhetik des Widerstands* nicht weiter mit der Künstlerfigur Delacroix und dessen Epiphanie auf der Barrikade auseinandersetzt und stattdessen dem Floßmaler „den Vorzug gibt“: „Danach müsste Delacroix der revolutionäre Künstler sein, weil er die Freiheit als strahlende Siegesgöttin darstellt, während Géricaults düstere Schilderung der dem Untergang geweihten Floßbesatzung nur Scheitern und damit politische Resignation zu verkünden scheint. Die Einordnung der beiden spektakulären Ausstellungsstücke in den historischen Kontext des nachrevolutionären Frankreichs ... (ergibt) jedoch das genaue Gegenteil. Als zentraler soziologischer Grund für eine solche Umwertung des politischen Urteils ... wird herausgearbeitet, daß Géricault, als bürgerlicher Außenseiter und Dandy, der der modernen Subjektivierung radikaler Ausdruck geben konnte als der den bürgerlichen Realismus befördernde Delacroix.“ (S. 204/205)

Stoppacher, Peter: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 146-147

Der Autor betont die zunehmende Empathiefähigkeit des Ich-Erzählers, wie sie sich nachgerade an der Rekonstruktion der *Vita* und des Gemäldes von Géricault offenbare. In das Innenleben anderer vorzudringen, zeige er ihn als „auktoriale(n) Erzähler“ (S. 146), der im Zuge seines eigenen Projekts Entwicklungen aufzuweisen habe: „Der Ich-Erzähler ist plötzlich in die Lage versetzt, Géricaults Emotionen nachzuvollziehen, der Vorgang wird auf die Art geschildert, als hätte Géricault den Schiffbruch tatsächlich selbst miterlebt.“ (S. 146/147). Stoppacher betont, wie die meisten Beiträge, die Multiperspektivität des Géricaultblocks: „Gerade ein solches erzähltechnisches Verfahren – der Wechsel der Erzählsituation und der Erzählperspektive mit gleichzeitiger Vermengung von Visionen, Imaginationen und Realitätspartikeln, die letztlich das Bewusstsein der Ich-Gestalt als unauflösliche Verbindung von objekt-dinglicher Außen- und subjekt-imaginärer Innenwelt konstituiert – bewirkt die Intensität der Kunstbeschreibung ...“ (S. 147)

Strützel, Dieter: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte eines Autors in der Welt der Destruktion“. In: Dwars, Jens-F./Strützel, Dieter/Mieth, Mathias (Hrsg.): Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss, a.a.O., S. 170-241

Ein ausführlicher Beitrag zum Géricaultblock, der dem enormen Imaginationspotential und der Multiperspektivität des Textes, wie sie von Peter Weiss veranschlagt wird, durch ein eigenes literarisches Verfahren begegnen möchte. Ausgangspunkt ist ein Zitat aus den *Notizbüchern* des Autors, in dem dieser sich einmal mehr zur Prozessualität der Bildaneignung äußert, die nach Weiss' Dafürhalten eine erlernbare Aufgabe darstelle und sowohl über individuelle Entwicklungsschritt laufe als auch über pragmatische, die die Abfolge der konkreten Bildaneignung betreffe: „Die Bilder erzogen uns dazu, uns nicht mit dem ersten gegebenen Aspekt zu begnügen, sondern jede Erscheinung von verschiedenen Richtungen her zu prüfen, jedes Ding zu zerlegen und in seine gefundenen Bestandteilen wieder zusammenzusetzen, d.h. es sich anzueignen ...“ (Nb. 1971-1980, S. 185) Das in den *Notizbüchern* dargelegte Verfahren der Dekonstruktion eines Bildes werde im Roman als ein „mehrfaches Umerzählen“ (S. 176) gestaltet, um so die verschiedenen Schichtungen kenntlich zu machen. Dieses Umerzählen übernehme, so Strützel, der Protagonist in seinen verschiedenen Aneignungsschritten, in denen die Bedeutung des Bildes nicht nur für ihn selbst, sondern für den Roman als ästhetische Folie beständig wachse: „So führt die Weiss'sche Bild-Interpretation vom historischen Dokument des Aufstands über das Sinnbild der eigenen Generation, die ihr Schicksal in dem einer früheren wieder-erkennt, bis zum Ausdruck einer anthropologischen, ja allgemeinen Lebensgeschichte ...“ (S. 176) Strützel bemerkt anhand der Spanienepisode, in der das Bild mittels eines Portfolios zum Erzählgegenstand gemacht werde, zunächst noch als Schema einer „kunsthistorisch-kritische Bildbetrachtung“ (S. 177) erkennbar sei, dass es dann aber durch den Zusammenbruch Ayschmanns zum direkten Teil der Erzählung werde: „Dabei bewahrt die Bildbeschreibung zwar ihre Eigenständigkeit als montierter Text, wird aber durch den kontextuellen Zusammenhang zugleich etwas anderes, nimmt aus der Erzählung Elemente und Gedanken und Bedeutungen auf, die ihrem wörtlichen Text so nicht zu entnehmen sind.“ (ebd.) Mit der Attacke Ayschmanns würden die Zeugnisse bildnerischer Kunst, die bis zu diesem Zeitpunkt anhand der *Cahiers d'Art* thematisiert worden seien und auf ein jeweiliges historisches Geschehen rekurrierten, „zeitlos“ (ebd.) gemacht. Der Ich-Erzähler erkenne, dass Kunstwerke zwar auf eine Realie reagierten, sie also zum Anlass der Kreativität führten, diese ‚Wirklichkeit‘ aber nicht als eine Objektivation abbildeten: „Aus einer ästhetischen Erörterung von Kunst des Widerstands wird damit ein an konkreten (Künstler-)Biographien entwickeltes Nachdenken über den Vorgang, die Kunst des Widerstehens selbst. Die widerständige Kunstästhetik wird auf diese Weise zu einer Ästhetik des Widerstands.“ (ebd.) Im weiteren Verlauf seines stellenweise schwer zugänglichen Textes macht Strützel auf das (latente) Auswahlkriterium der Künstler in der *Ästhetik des Widerstands* aufmerksam, wie sie am nachhaltigsten an Géricault erkennbar seien, an den seine Persönlichkeit auszeichnenden Merkmalen: „Bei dieser radikalen Wende ins Subjektiv-Individuelle fällt auf, daß Weiss sich ausdrücklich Künstler wählt, denen alles Olympische, Strahlende, Geniehafte, Erleuchtete fehlt.“ (S. 179) Gerade Géricault werde nur (vgl. die Biographien: Eitner, Berger, Aimé-Azam) kurzfristig als „Dandy ... Libertin“ (ÄdW, I, S. 347) charakterisiert, um damit seinen dramatischen Verfallsprozess umso deutlicher erscheinen zu lassen, der seinem körperlichen Verfall vorausgehe und mit einer regelrechten Verstörtheit endete. Dem Autor ist in der Beurteilung zuzustimmen, dass Peter Weiss (wie es seine Kritiker ihm unterstellt haben) hier nicht eine autobiographische Projektion seiner eigenen Künstlerkrise umsetze, vielmehr „... wird das Fremde zum Ausdruck des Ureigenen, des Einzigen, das für Weiss künstlerisch ausdrückbar ist. Was Weiss hier von Delacroix, Géricault, Goya, Picasso sagt, bezeugt er gleichzeitig für sich selbst.“ (S. 180) In den extrem ausufernden Exkursen legt Strützel unter anderem die tagebuchartige Prosa *Rekonvaleszenz* als Paralleltext an den Géricaultblock an. Je intensiver sich der Autor jedoch um die Aneignung des literarischen Textes bemüht, desto sperriger wird seine eigene Analyse und verschwimmt bisweilen vollständig unter dem Sog seines Interpretationsgegenstandes: „Immer dichter wird in diesem Text der Wechsel von Ebene zu Ebene, immer mehr rinnt das Leben zusammen, immer größer wird die Spanne zwischen den Formen des Lebens, immer schärfer der Kontrast von sinnhafter Tiefenschärfe und reflektierender Abstraktion des Textes.“ (S. 209) Für den in dieser Arbeit untersuchten nautischen Gegenstand ist festzuhalten, dass Strützel zu den wenigen Autoren zählt, die auf das zweite Schiffbruchbild Géricaults in der *Ästhetik des Widerstands*, die Sintflutdarstellung *Scène du Déluge* aufmerksam macht, die den meisten Interpreten entgeht. Die Wiederaufnahme des Schiffbruchtopos wird vom Protagonisten als Nachtrag zum *Floß der Medusa* aufgeführt – und zwar als eine Jugendarbeit des Malers, an der Weiss' Protagonist aufzeigen möchte, dass bei Géricault bereits vor dem Floßbild ein Hang zur Düsternis und Schwere zu verzeichnen sei. Um diese Intention zu verstärken, zieht er ein dem Topos ähnliches Bild von Poussin heran, das zudem als

Vorlage für Géricaults Bildnis ausgewiesen wird. Im poetologischen Sinne ist aber mit diesem Bildvergleich, der in seiner *Quintessenz* als imaginärer Schulterschluss des Ich-Erzählers mit dem Maler zu lesen ist und zudem eine Konsolidierung mit ihm darstellt (schließlich hat der Protagonist noch im Louvre vorgegeben, nunmehr alles über diesen zu wissen und sich nicht länger für ihn zu interessieren) eine auf den Roman selbst zielende Aussage verbunden, nämlich eine apokalyptische Direktive anzukündigen, die keinerlei Rückzugsmöglichkeiten mehr biete. Die im III. Band geschilderten Untergänge der Schriftstellerin Karin Boye, der schleichende Tod der Mutter des Protagonisten und schließlich die Liquidierung der Freunde des Ich-Erzählers in Plötzensee stehen für das von Düsternis und Finsternis geprägte Schlusskapitel des Romans, wie es Peter Weiss sinngemäß in den *Notizbüchern* formuliert und wie es in der Sintflutdarstellung Géricaults präfiguriert ist. Strützel zieht für seine Interpretation des Sintflutbildes die Differenz zum *Floß der Medusa* heran: „Da Weiss ausdrücklich Géricaults Verzicht auf die rettende Arche hervorhebt, können wir vermuten, daß er dieses Konzept der Vision nicht verbinden wollte mit dem *Floß der Medusa*, als einem Rettungsbild.“ (S. 214) Als ästhetisches Scharnier zu den Schreckensvisionen der Mutter, die in die Maschinerie des Genozids gerät und Zeugin unvorstellbarer Greuel wird, fungiert ein weiterer Hinweis, der von Strützel ebenfalls zur Kenntnis genommen wird; es ist die für Géricault konstatierte Todessucht und seiner *quasi* morbiden Hingezogenheit zur Morgue. Diesen Géricault unterstellten Hang entwickelt die *Ästhetik des Widerstands* zu einer Imagination des Pariser Leichenschauhauses und stellt dabei eine zeitgenössische Lithographie bzw. Radierung Meryons vor. Sie führe, so Strützel, den Leser in die Atmosphäre der Morgue, wie sie Géricault während seiner Besuche darin zu Zwecken der Leichenstudien vorgefunden habe. Weiss statte diesen Ort mit merkwürdigen Terrorzeichen aus, die als Vorwegnahme eben jeder Greuel zu lesen sind, wie sie die Mutter (stumm) bezeuge und wie sie die *Ästhetik des Widerstands* in den Ausführungen des schwedischer Ingenieurs Nyman als monströse Erfindung der Gaskammern schildere. Strützel ist nachweisbar der einzige Interpret, der die Morgue-Lithographie als Anspielung auf den Völkermord liest, wie es die vorliegende Dissertation unternimmt und vermerkt: „Die unverkennbare Nähe dieser Gedanken zu Peter Weiss', sein ganzes späteres Leben bestimmende Beziehung zu seiner Ortschaft Auschwitz läßt die Nähe der Gefährdung spüren, die Peter Weiss zu Géricault empfunden hat.“ (S. 216) Strützel hat zudem erkannt, dass der Géricaultblock keineswegs mit der Abreise von Paris beendet sei, sondern vielmehr seine Tiefendimension erst entfalte und über einen ans nautisch-maritime Motiv gebundenen Traum des Ich-Erzählers über seine Mutter als vertrieben Jüdin im Innern des Hamburger Elbtunnels schließlich „in den Holocaust übergeht“ (S. 223), wie es Strützel *expressis verbis* benennt. Der Roman indes verzichtet strikt auf diese historiographisch identifizierbare Distinktion: „Wie sich die Lebenslinien des Ich-Erzählers immer weiter nach unten und in zunehmende Vereinsamung neigt, so dringt die Géricault-Erzählung zu immer entschiedeneren Auseinandersetzungen in die Tiefe, sich gleichzeitig in die geschichtliche Dimension erweiternd.“ (S. 222)

V

Vogt, Jochen: Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, a.a.O., S. 121-122

Die erfolgreiche Rowohlt-Reihe hat mit manchen Biographen einen Fehlgriff getan. Jochen Vogt hingegen geht sensibel wie souverän mit dem Material zu Peter Weiss um und eröffnet den einzigartigen und stupenden künstlerischen Kosmos mit *Abschied von den Eltern* und der Bremer Kindheit und schließt diesen mit einer Fotografie der handgeschriebenen *Notizbücher* zur *Ästhetik des Widerstands*. Flankiert von einer Schwarz-Weiß-Aufnahme von „Internationale(n) Brigaden im spanischen Bürgerkrieg“ (S. 120) heißt es über das *Floß der Medusa*: „So wie sie einerseits aus der künstlerischen Konkretisierung, aus der Befragung epochaler Werke ... entwickelt werden, so sind andererseits die ästhetischen Erfahrungen hineingezogen in den historisch-politischen Zusammenhang des Betrachters. Die verstümmelten Krieger von Pergamon sind auch die Opfer der Materialschlachten des Ersten Weltkriegs, und Géricaults Gemälde „Das Floß der Medusa“ (1817/18) fasst im Bild der Schiffbrüchigen allegorisch das *Sinnbild eines Lebenszustands*, den die geschlagenen antifaschistischen Kämpfer unmittelbar als den ihren empfinden: *Doch die Nacht brach ein, ohne daß sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.*

Vogt, Jochen: Ugolino trifft Medusa: Nochmals über das „Hadesbild“ in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 175-200

Bereits der Titel des Beitrags impliziert einerseits, dass bereits eine Fülle an Abhandlungen zum *Floß der Medusa* in Peter Weiss' *Opus Magnum* vorliegt, dass aber hier andererseits zum mytho-poetischen Gehalt des Schiffbruchbilds in der *Ästhetik des Widerstands* ein Nachtrag erbracht werden soll. Insofern verständigt sich Vogt eingangs darauf, zum ausführlich behandelten „Verhältnis von „Wort“ und „Bild“, oder von Literatur und Malerei ... die er mit ebenso apodiktischen wie ambivalenten Formulierungen in seiner *Laokoon*-Rede von 1965 selbst provoziert hatte“ (S. 175), keine weiteren Kommentierungen mehr anzufügen. Stattdessen stellt der Autor die einfache wie schlüssige Frage: „Wie übersetzt Weiss das Gemälde in seinem Roman?“ (S. 178) Die Antwort fällt zunächst entsprechend simpel aus: Weiss beschrieb das Bild nicht, er erzähle es. Dieses Erzählverfahren sei mehrfach reflektiert und mit unterschiedlichen Begrifflichkeiten („Chronotopos“, „halluzinatorischer Realismus“ etc.) versehen worden; die verschiedenen Handlungsebenen, die sich in der Floßerzählung kreuzen, nennt Vogt „Diegesen“, die im erzählerischen Kalkül so auftauchen, dass der Leser sie nachvollziehen könne und somit das intendierte Projekt zu keinem Zeitpunkt gefährdet sei oder einer auf Effekte zielenden Schreibweise unterliege. (Christan Bommert hat in seiner Untersuchung zum Surrealismus und zu den surrealistisch geprägten Episoden in der *Ästhetik des Widerstands* auf die von Weiss gewahrte Verständlichkeit hingewiesen). Im Géricaultblock als „Mega-Diegesen“ (S. 179) werden demnach drei Handlungsebenen (Diegesen) fusioniert: „In der Episode vom *Floß der Medusa* sind grundsätzlich drei Ebenen zu unterscheiden, die teilweise in sich noch differenziert werden könnten: *Erstens* der historische Schiffbruch 1816 samt Vor- und Nachgeschichte, der sozusagen aus dem im Gemälde stillgestellten ‚letzten Augenblick‘ heraus entwickelt oder *re-diegetisiert* wird, *zweitens* die Rezeption des Gemäldes durch verschiedene Betrachter zu verschiedenen Zeiten (von denen die Salonbesucher 1819 und die Ich-Figur 1938 am wichtigsten sind); und *drittens* die Produktionsgeschichte des Werkes bzw. die Lebensgeschichte seines Schöpfers 1816 bis 1819 (mit Vor- und Rückgriffen), die von der Ich-Figur recherchiert wurde und vom Ich-Erzähler dokumentiert wird.“ (S. 179) (Es bleibt unklar, warum Vogt an dieser Stelle zwischen Ich-Figur und Ich-Erzähler unterscheidet; Anm. M.W.) Mittels verschiedener narrativer Verfahren würden diese Diegesen – so Voigt – miteinander verschränkt; stets mit der Aufmerksamkeit des Ich-Erzählers, der die Kohärenz wahre, also die Mega-Diegesen als Überbau. Im Anschluss an den bereits andernorts benannten Tempuswechsel (Vogt spricht vom „historischen Präteritum“, dem „referierenden Präsens und dem „assimilierende(n) Präteritum“, S. 180) richtet sich die Aufmerksamkeit auf den für diese Untersuchung gesetzten Schwerpunkt, die „Metaphorisierung des Erzählertextes“ (ebd.). Gemeint ist die metaphorische Substantialisierung der Schiffbruchmetapher, wie sie dieser Arbeit vorangestellt worden ist, und mit der Peter Weiss beabsichtigt hat, die mannigfaltigen Bilder des Untergangs (Körperlichkeit, enger Raum, Zwangsgemeinschaft, Noch-Lebende, Schon-Tote) auf einen ästhetischen Fluchtpunkt zu bringen. Vogt überträgt diese Metaphorisierung ausgerechnet auf das bislang von der Sekundärliteratur als ‚politisch‘ codierte Bild der gescheiterten Brigadisten: „Die allegorische Auslegung des Schiffbruchs auf die politische Situation von 1819 wird explizit durchgeführt und vom Erzähler ausdrücklich – und mit dem barocken *terminus technicus* – als solche deklariert: „Aus der vereinzelt Katastrophe war das Sinnbild eines Lebenszustands geworden ...“ (ebd.) (im Original kursiv; Anm. M.W.) Obgleich der Autor auf die „Bilder der gefährlichen Seefahrt und des Schiffbruchs“ (S. 176) und die mit ihnen verbundenen philosophisch-theoretischen Texte von Dolf Sternberger und Hans Blumenberg aufmerksam macht, führt er die metaphorische Valenz der Ereignismetapher Schiffbruch sowie der Floßmetapher nicht weiter aus, wie sie schließlich für die Schreckensbildern des III. Bands der *Ästhetik des Widerstands* in Anspruch genommen wird. Innovativ für die Interpretation der Mega-Diegesen des Géricaultblocks sind indes die intertextuellen Verweise auf das *Divina Commedia* Projekt, als Ayschmann in Spanien während der Betrachtung der Bilder respektive der Géricault-Reproduktion zusammenbricht: „... also aus der Paolo- und Francesca-Episode im fünften Gesang von Dantes Inferno: *Quel giorno più non vi leggemmo avante* (An diesem Tag lassen wir nicht weiter); und *E caddi come corpo morto cade* (Und ich fiel nieder wie ein toter Körper).“ (S. 181/182) Genauso gut kann der Ohnmachtsanfall von Ayschmann im spanischen Orangenhain als ein Verweis auf Goyas *Capriccios* und dem Titel „Alle werden fallen“ gelesen werden. Angesichts der von Peter Weiss (möglicherweise oder tatsächlich) subtil angelegten Struktur, die sich auf Dantes *Göttliche Komödie* bezieht, sind derlei Hinweise aufschlussreich; die Verwendung von heimlichen Strukturen ändert aber nichts an dem Verrätselungsstil, den Peter Weiss bewusst zum Einsatz bringt und dabei selbst vor dem Enigma des Marinebildes Halt macht. Die abrupte Abwendung des Ich-Erzählers vom Schiffbruchbild im Pariser Louvre kann auch so gedeutet werden, eine Interpretation nicht erzwingen zu wollen und das autonom-ästhetische Moment des Bildwerks zu respektieren, es nicht um der

Interpretation willen zu gefährden. Peter Weiss geht in seiner Aneignung des Bildes anders (und respektvoller) vor, als es die literarisierten Halluzinationen des Künstlers Géricault zeigen, die das Unaufklärbare eher bestärken, als einer vordergründigen und auf eine Aktualisierung zielenden Investigation Vorschub leisten zu wollen. Den Géricault-Block als „Mega-Diegeese“ (Vogt) zu erfassen, mag noch für die Strukturierung des an Bezügen so außergewöhnlich reichen Textes plausibel sein, diese aber noch weiter zu rubrizieren und in Anlehnung an die Dramentheorien mit einer Klimax, „*Antiklimax*“, einem „*erneute(n) Spannungsaufbau*“ oder einer „*nichtkatastrophische(n) Auflösung*“ (S. 183, im Original kursiv; Anm. M.W.) zu theoretisieren, will das Phantasiegebilde Roman in ein unnötiges Formengerüst hineinzwängen und gefährdet das Imaginationspotential, über das Peter Weiss insbesondere mit dem Géricaultblock so unerschöpflich verfügt. Erwähnenswert sind die Abbildungen und die Erläuterungen zum Ugolino-Stoff, der als „ikonographische Anspielung“ (S. 189) auf dem *Floß der Medusa* Eingang findet.

Vormweg, Heinrich: Peter Weiss (Autorenbücher; 21), a.a.O., S. 115

Die knappe Biographie gibt einen eindringlichen Überblick über Weiss' Kunstschaffen und stellt seine Bedeutung als einen der bedeutendsten Schriftsteller des letzten Jahrhunderts heraus: „... abgesehen auch davon, dass es Schriftsteller neben Peter Weiss gibt: die Wendung, die Weiss aus seiner autobiographischen Fixierung, aus der individualistischen Identitäts- und Sinnsuche heraus der Vorstellung vom Ich, dem Begriff des Subjekts gegeben hat, bringt etwas bis dahin Unerhörtes in die Literatur.“ (S. 130). Auch Vormweg stellt vor allem den Bildungs- und Reifungsprozess des Protagonisten heraus, der durch das Pariser Schiffbruchbild einen weiteren Schub erfährt: „Unablässig führt er seine Studien weiter, für die die Beschäftigung mit Kunst und Literatur ebenso wichtig ist wie die Auseinandersetzung mit aktuellen politischen Vorgängen ... Auf Géricaults Floß der Medusa gleichsam schwemmt es ihn nach Paris, als die Niederlage besiegelt ist ...“ (S. 115)

W

Westphal, Michael: Das Flo(ß) der Medusa. Théodore Géricaults Gemälde gilt als das Sinnbild des menschlichen Scheiterns. Niemand sonst malte die furchtbaren Folgen eines Schiffbruchs so eindringlich, a.a.O., S. 104-109

In seinem Beitrag für die Zeitschrift *mare*, die sich dem unerschöpflichen Thema des Meeres widmet, unternimmt der Autor einen essayistischen Zugriff auf das berühmte Schiffbruchbild, das er als *Non-Plus-Ultra* der Marinebilder charakterisiert und dem er die in ihrer Monumentalität und Universalität ähnlich angelegte *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss zur Seite stellt. Von beiden Kunstwerken ist der Autor erkennbar affiziert und von deren ästhetischen *Impetus* und Rätselstruktur für die hier vorliegende Untersuchung angestiftet und überzeugt: „Nicht wenigen, die zu den riesigen *Tableau* im Pariser Louvre pilgern, wird es dabei ergehen wie dem Protagonisten in Peter Weiss' Jahrhundertroman „Die Ästhetik des Widerstands“, der sich die hallenden Gänge hindurch begibt, „... bis ich schließlich vor die riesige schwärzliche braune Leinwand geriet, die zunächst den Eindruck eines plötzlichen Erlöschens und Sterbens vermittelte.“ (S. 107) Das aber genau sei Weiss' eigenes Projekt seines gleichermaßen großformatigen 1000-Seiten-Romans, der dem Medusafloß seine gleichnishafte Qualität abrang: Darin hat er den Entstehungsprozess des Bildes und die Leidensgeschichte der Flößlinge beispiellos verlebendigt. Der Schrecken war Weiss' ureigenes Thema, und seinem so voreingestellten Blick konnte das Nonplusultra der Schiffbruchbilder nicht entgehen: „Ein Zusammentreffen von Roman und Bild, Autor und Maler war nachgerade unausweichlich.“ (S. 107)

Wiethölter, Waltraud: Mnemosyne oder Die Höllenfahrt der Erinnerung. Zur Ikono-Graphie von Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 232, 237-239, 245-254

Zunächst erinnert die Autorin an die Überwindung der starren politischen Systeme und der damit verbundenen Erweiterung des Denkens, wie sie mit dem Fall der Berliner Mauer 1989 ausgelöst worden seien und möglicherweise auch für die Literaturwissenschaft eine Wende herbeigeführt hätten. Zumindest habe die unmittelbare Veränderung der Lage dem Roman von Peter Weiss eine, bis *dato* unterlassene, „überraschende Wertschätzung“ (S. 217) eingetragen und einen um „Differenziertheit bemühten Blick“ (ebd.) auf die *Ästhetik des Widerstands* und die dort aufgehobenen „ästhetischen Prämissen“ (ebd.) ermöglicht, statt der bisherigen politisch gefärbter Pauschalisierungen. Dabei, so Wiethölter, hätten der Roman und ihr Autor Peter Weiss von Anfang an die Kunst als die entscheidende Größe im Blick gehabt; Peter Weiss habe das „Hohelied der Kunst gesungen“ (S. 219), und zwar nicht „... von einer idealistischen Warte, sondern vom Standpunkt eines Bewußtseins aus, für das die Kunst, welcher Provenienz auch immer, nur durch den Schleier der Trauer und der Melancholie hindurch zu fassen ist.“ (ebd.) Dem an Ikonographien, Korrespondenzen, Anspielungen und „Kunstzitate“ (S. 237) geradezu überbordenden Roman gelinge mit der Géricault-Geschichte, so Wiethölter, darauf hinzuweisen, „daß ... auch die im Zeichen des Widerstands gleichsam historiographisch präsentierte Ereigniskette als Bilder-Geschichte, als das Resultat kunstbezogener Imaginationen betrachtet werden muß.“ (S. 237) Dieser gebe vor, „... allein vom Aufenthalt der geschlagenen Spanienkämpfer in Paris zu berichten, sich faktisch indessen als eine Montage geradezu mustergültiger Gedächtnisbilder erweis(e).“ (ebd.) Die ausführlich geschilderte *Vita Géricaults* in der *Ästhetik des Widerstands* liest die Autorin als „Psychogramm der Initiationsmythen“ (S. 245): Der Maler, der sich in die Leiden der Schiffbrüchigen versteige, um so zu einer Apotheose der Qual zu gelangen, gerate *volens volens* damit in eine Höllenfahrt, wie es bereits Kurt Oesterle in seiner Untersuchung zur (heimlichen) Dante-Struktur in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* aufgezeigt hat. Im Unterschied zu anderen Deutungen zeigt die Autorin auf, dass Géricaults „Höllenfahrt“ und seine „persönliche Katastrophe“ aber nicht durch die übersteigerte Identifikation mit den Leiden der Schiffbrüchigen einsetzten, sondern durch die Evokation der eigenen traumatischen Vergangenheit und der durch das Schicksal der Flößlinge wachgerufenen eigenen Bilder: „Im Schleptau der durch die Lektüre hervorgerufenen Visionen forderte die Vergangenheit ihr Recht, provoziere das Bild die Bilder, und so sah sich Géricault im Verlaufe der von ihm noch einmal durchlebten „dreizehn Tage und Nächte der Qual“ (II,17) neben einer Frau liegen, „den einen Arm um sie gelegt, im andern hielt er ein nacktes Kind, obgleich ein Kind auf dem Floß nicht erwähnt worden war. [...] Er umschlang den Körper der Frau, presste das Kind an sich, in der Nacht schlief er so, als er erwachte, spürte er, daß seine Arme leer waren, es dauerte lange, bis er die Augen zu öffnen vermochte und sah, daß das Meer ihm die Frau, das Kind genommen hatte. (II, 16)“ Nana Badenbergh hat diese Episode mit dem Hinweis auf die „Heilige Familie“ gedeutet und berechtigterweise auf den fiktionalen Gehalt der Weiss-Interpretation (der zu Grunde liegenden Quelle der Überlebenschronik) verwiesen. In der Rekonstruktion des Malprozesses zeigt sich erst – das diese parabolische Mutter-Kind-Einheit wiederkehrt. Den Maler in einer desolaten Verfassung zeigend, auf seiner Leinwand wie ein Schiffbrüchiger auf dem Floß delirierend, löst Peter Weiss das Rätsel um die übermäßige Identifikation mit den Flößlingen und um das Mutter-Kind-Phantasma auf und verrät es wiederum: „... es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war ...“ (ÄdW, II, S. 17) Neben der frühkindlichen Traumatisierung kommt zudem ein plagendes Schuldgefühl hinzu, das in die Mutter-Kind-Figuration mit aufgenommen wird und Géricaults Verhalten als jungen Mann zeigt: „... er verzehrte sich nach der Frau, die ihm die Mutter ersetzt hatte, der Frau des Bruders der Mutter, ein Schuldigsein zerriß ihn, weil er sie, die ein Kind von ihm trug, verlassen, verleugnet hatte.“ (ebd.) Allein durch den Hinweis, dass Géricault ausgerechnet die Frau des Bruders seiner früh verstorbenen Mutter geheiratet habe, wie es Weiss hier nicht versäumt, zu erwähnen, zeigt, dass der Maler sein Kindheitstrauma über die Projektion (Mutter-Frau) bereits wiederholt hat, bis es ihn in der Beschäftigung mit dem Schiffbruchbild – ausgelöst durch die Lektüre der Überlebenschronik - vollends einholt. Für die Fiktionalisierungsleistung, die Peter Weiss mit dem Géricaultblock vorlegt, heißt das, dass selbst die subtil angelegten Dantestrukturen („Höllenfahrer“) vom Autor abermals gebrochen und mit den Erkenntnissen eines modernen Menschenbildes ausgestattet werden: „In die Sprache der Psychologie übersetzt, ist das die Skizze einer zutiefst ambivalenten und darum nie bewältigten Primärbeziehung (vgl. Otto Rank; Anm. M.W.); die Geschichte einer Mutter, die der Gemahlin des Theseus vergleichbar nicht den Mann, sondern den Sohn geliebt, diesen Sohn durch ihren frühen Tod jedoch ‚verraten‘, seine Liebe einer unstillbaren Sehnsucht überantwortet hat, und die Geschichte eines Sohnes, dem es nicht geglückt ist, die Fesseln des mütterlichen Begehrens zu sprengen, der sich im Gegenteil in ein kaum kaschiertes inzestuöses Verhältnis geflüchtet und ein Ebenbild seiner selbst, einen zweiten Hippolyte,

gezeugt hat (vgl. II, 31), um nun seinerseits Mutter und Sohn im Stich zu lassen, die Frau ‚aufs Land‘ abzuschieben und dem Kind die väterliche Anerkennung zu verweigern (II, 31). Die widersprüchlichsten Regungen: Liebe und Haß (vgl. Melanie Klein; Anm. M.W.) , Unterwerfungswünsche, Rachegelüste, Aggressionen gegen das eigene Selbst und – nicht zu vergessen – das Entsetzen im Angesicht der plötzlichen Verwandlung, die sich an Menschen und Dingen vollziehen kann, haben sich in dieser Geschichte unauflöslich miteinander verbunden und eine Logik entfaltet, die den Zirkel der Wiederholung mit eiserner Gewalt geschlossen hält.“ (S. 246) Als Rätselbild hat Peter Weiss sein psychoanalytisches Erfahrungswissen im Untergang des Malers gebannt und die mythologisch-ikonographischen Muster dazu verwandt, diese biographische Studie so pluralistisch wie möglich zu belassen - und so das Unerklärliche des Unbewussten für einen Moment lang zu entschleiern.

8.4 Genia Schulz und die „persönliche Katastrophe“ Géricaults

Bereits 1986 hat Genia Schulz in einem eigenständigen Kapitel ihrer Analyse den Begriff vom „Géricaultblock“ geprägt und die „exemplarische Funktion“¹⁸ sowie die ästhetische Bedeutung dieser erzählerisch brillanten Episode für den Gesamtroman erkannt:

„Der Abhandlungscharakter des Géricaultblocks wird durch die umfassende Darstellung und Erörterung wichtiger Aspekte der Kunst erzeugt, die in einem Spiegelungsverhältnis zur *Ästhetik des Widerstands* stehen.“¹⁹

Die Autorin verweist zwar auf die „traditionsreiche Allegorie des Schiffbruchs“²⁰, die mit dem Überlebensbericht von Corrêard und Savigny in das Romangeschehen respektive in der Parissequenz eingesetzt ist, sie verfolgt diese metaphorische Bedeutung aber nicht weiter im Sinne eines übergeordneten Zeichens für die ausgesprochenen Schrecken, vornehmlich des dritten Bandes. Schulz’ Lektüre des Géricaultblocks hat aber auf wesentliche ästhetische Strukturen und Verfahrensweisen aufmerksam gemacht, die Peter Weiss hier entwickelt²¹. Das ist in erster Linie eine Multiperspektivität, die von den Schiffbrüchigen auf dem Floß der „Medusa“ zu Géricault und schließlich zur Ich-Figur des Romans führt. In der nächtlichen Lektüreerfahrung des Protagonisten findet eine identifikatorische Übertragung auf das eigene Scheitern, auf die eigene aussichtslose Lage statt. Damit ist, wie Genia Schulz treffend bemerkt hat, der Realitätsstatus, das „Verhältnis des Ich zur Wirklichkeit“²², ins Bewusstsein des Lesers gerückt und die Stellung des Protagonisten, der mit Hilfe der Kunst die ihn umgebende ‚Wirklichkeit‘ abzugleichen versucht, aufgewertet.

Die Chronik über den Schiffbruch der „Medusa“ und die anschließende Konfrontation mit dem Gemälde im Pariser Louvre trifft auf eine ganz bestimmte, einzigartige Bewusstseins-

¹⁸ Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss’ Roman, Stuttgart, 1986

¹⁹ ebd., S. 65

²⁰ ebd., S. 66

²¹ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 206: „Peter Weiss demonstriert die Verhältnisbestimmung von Wissenschaft und Kunst nicht bloß durch die Rekonstruktion der kolonial-politischen Bedingungen für den Untergang der „Medusa“, wie sie in den Augenzeugenberichten der überlebenden Savigny und Corrêard nachzulesen sind; er läßt seinen Helden darüber hinaus eindringen in das Skizzenmaterial und die Schaffenspsychologie Géricaults, um die analytischen Vorstadien der großen Allegorie des Scheiterns freizulegen und deren Verwobenheit in die „persönliche Katastrophe des Malers“ (ÄdW II: 22) einsichtig zu machen.“

²² Vgl. Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss’ Roman, a.a.O., S. 67

lage der Ich-Figur. Nicht von ungefähr spielt Peter Weiss diesem Protagonisten, scheinbar beiläufig, eine authentische Überlebenschronik zu. Am Ende des Romans wird deutlich, dass der jugendliche Protagonist selbst neben seinem herausgestellten „Chiffre-Charakter“²³ ein Überlebender *ad demonstrandum* ist. Analog zur französischen Schiffbruch-chronik stellt die *Ästhetik des Widerstands* folgerichtig einen (literarischen) Überlebensbericht dar. Insofern ist die Thematisierung des Géricault-Bildes und die künstlerisch transformierte Paraphrase vom Untergang der „Medusa“ keineswegs ein auftauchendes „Intermezzo, dessen Abgeschlossenheit eigens betont wird, indem das Ich am Schluß sein Interesse an diesem Gegenstand für erloschen erklärt“²⁴.

Genia Schulz erkennt, dass dieser ohnehin ostentative Abschluss, die betont wirkende Abkehr des Ich-Erzählers vom Géricault-Thema, nur eine vermeintliche ist. Zwar wendet sich dieser in der Tat *ad hoc* von der faszinierenden Beschäftigung mit dem Maler und seinem Bild ab, dieses geschieht aber ausschließlich aus Gründen der künstlerischen Autonomie, die er anzustreben bereit ist:

„... denn zunehmend aus den Bezügen des kollektiven Subjekts gerissen, muß der Ich-Erzähler am Beginn des zweiten Bandes mit einer ‚neuen Positionsangabe‘ zu Rande kommen. Am Ende des hier eingeleiteten Prozesses steht die Figur als Autor.“²⁵

Für den Autor Peter Weiss aber ist in dem Moment, als sich der Ich-Erzähler vom Marinebild und seinem Maler lossagt, ein kompaktes Zeichensystem in den Roman eingefügt und in Bewegung gesetzt²⁶. Es weist auf das bisherige Romangeschehen zurück und determiniert den weiteren Verlauf. Gemeint ist die für die *Ästhetik des Widerstands* relevante Metaphorik des Schiffbruchs in Verbindung mit der Raum-Chiffre des Floßes.

Das *Manko* der meisten Analysen zum Géricaultblock liegt darin, dass sie additiv einzelne Passagen herauspräparieren, um auf diesem Weg den ambitionierten Kunstessay zu Géricaults *Tableau* in seiner literarischen Bedeutung kenntlich zu machen. So zeigt Genia Schulz den Zusammenhang auf, der sich zwischen der Situation der Flößlinge und den gescheiterten Brigardisten in Paris²⁷ ergibt. Auch wird die Todesnähe erkannt, wie sie auf dem Floß

²³ Vgl. Achim Kessler: „Schafft die Einheit!“. Die Figurenkonstellation in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 128; ausgehend vom Moment der Schiffbruch-Lektüre, mit der sich der Ich-Erzähler identifiziert, verweist Kessler auf das kollektive Bewusstsein, das sich bei diesem sukzessive herausbildet: „Durch diese Identifikation mit den Unterdrückten nimmt der Ich-Erzähler deren Erfahrungen - über das Medium der Kunstbetrachtung - in sich auf und erweitert sich solchermaßen zum Bewußtsein der Geknechteten der verschiedenen Gesellschaftsformationen.“

²⁴ Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 65

²⁵ Rainer Rother: *Eingeschriebene Kontinuität*. „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: (ders.) *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur*, Stuttgart 1990, S. 125

²⁶ Vgl. Martin Rector: *Sechs Thesen zur Dante-Rezeption bei Peter Weiss*. In: PWJb6, a.a.O., S. 110: „Aber immer wieder sind es auch künstlerische Darstellungen der körperlichen Gewalt und der Todesqualen, die seine Phantasie entzünden und nach Verarbeitung in eigener ästhetischer Produktivität drängen, wie etwa die *Laokoön*-Plastik, der *Pergamon-Fries*, Géricaults *Floß der Medusa* oder Picassos *Guernica*.“

²⁷ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 205: „Das Motiv, das in Géricaults „Floß der Medusa“ anklang, aber wirkt fort, ja findet sich gleich zu Anfang des zweiten Buches in radikalisierte Form wieder, wenn der Ich-Erzähler aus

und in der näheren Umgebung des Ich koinzidiert und bereits mit der aufgeschlagenen Reproduktion des Gemäldes in einem Kunstband, in der Nähe spanischer Orangenhaine, einsetzt und von dort aus den weiteren Rezeptionsverlauf bestimmt.

Besonders betont die Autorin die Leidensgeschichte des Künstlers, wie sie ausführlich in der *Ästhetik des Widerstands* referiert wird: So habe die psychische Disposition Géricaults²⁸, dessen obsessive Verschmelzung mit dem *Sujet* aufgrund einer eigenen Triebdynamik „Zusatzbilder“ evoziert und somit halluzinative Elemente in die künstlerische Ausführung eingetragen. Zwar betont Schulz zu Recht die „persönliche Katastrophe“ Géricaults, die Peter Weiss im Rückgriff auf Biographien zum französischen Maler empathisch nachzeichnet. Ungeklärt bleibt aber, warum Peter Weiss den ausführlichen biographischen Details diesen Raum gibt.

Die Spiegelung eigener Probleme oder Dispositionen, die Peter Weiss in der *Vita* und der künstlerischen Arbeitsweise Géricaults vorfindet, ist sicherlich heranzuziehen. Richtig ist auch, dass mit Géricault ein Gegenentwurf zur Ich-Figur gestaltet wird, die wirksame Abwehrstrategien²⁹ entwickeln muss, um ihren Stoff zu bewältigen ohne selbst daran zu scheitern. Diese Deutung schlägt auch Karl-Josef Müller vor, der die vorgeführte individuelle Krise Géricaults als ein an das Ich gerichtetes Warnzeichen deutet:

„Die Gefahr, jeden Rückhalt zu verlieren und der eigenen Psyche besinnungslos ausgeliefert zu sein, kann nur durch die Wiederherstellung der vor dem Bild zunächst verlorenen Distanz gebannt werden.“³⁰

Mag das Ich tatsächlich in der Gefahr stehen, der Sogwirkung des Gemäldes zu erliegen und sich die existentielle Arbeitsweise Géricaults anzueignen, so ist diese Gefährdung jedoch nicht übermäßig zu gewichten, wie Karl-Josef Müller sie aufzeigt³¹. Die Socken der Flößlinge sind zwar in Géricaults Gemälde gebannt, das Siechtum und das körperliche Leiden vermittelt sich dem Ich aber in erster Linie über den Schiffbruch-Bericht der beiden französischen Autoren, die minutiös den Überlebenskampf auf dem Floß schildern. Darüber hinaus vermittelt er sich im Krankheitsverlauf Géricaults, der, wie die Schiffbrüchigen auf dem Floß der „Medusa“, seinem körperlichen Verfall hilflos ausgesetzt ist.

den Stürmen des zu Ende gehenden Spanienkampfes auftaucht und an Land geschwemmt wird dort, wo die Geschichte der europäischen Moderne im engeren Sinne ihren Anfang nahm – in Paris.“

²⁸ Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 76: „Beherrschend sind die kranken und depressiven Aspekte des Schaffens. In der Rezeption des Bildes *Das Floß der Medusa* werden Situation und Disposition des Künstlers und des Betrachters überblendet: das Dasein steht unter dem Stern der Niederlage, Einsamkeit und der Wunsch nach Verantwortungslosigkeit führen zu einer ‚halluzinatorischen Identifikation‘ mit fremdem Leiden, zum Supplementieren der vorgegebenen Sujets mit ‚privater Mythologie‘.“

²⁹ ebd., S. 83

³⁰ Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 99

³¹ ebd., S. 103: „Es besteht die Gefahr, sich in diesem Traum zu verlieren. Dieser Gefahr kann, so muß das abrupt einsetzende Desinteresse an Géricaults Schicksal und Werk gedeutet werden, einzig durch die Abwendung vom Anblick des Unerträglichen ausgewichen werden.“

Gerade aber die körperliche Seite, die parallel die Odyssee auf dem Floß und die dramatische Verschlechterung des Gesundheitszustandes im Atelier und im Krankenzimmer Géricaults verbindet, wird in einem bewussten Entscheidungsprozeß aus dem Produktionsumfeld des Bildes und aus dem faktischen Schiffbruch der Medusa geradezu herausgefiltert. Das selektive Wahrnehmungsvermögen des Protagonisten bevorzugt die Momente des Schreckens, wie sie in den zahlreichen körperlichen Aspekten des Géricaultblocks beschrieben sind. Der Weg, sich das Gemälde anzueignen, favorisiert die unmittelbare Sicht auf das Grauen; das Ich vollzieht damit imaginär die künstlerischen Stadien Géricaults nach. Dieser hat das körperliche Leiden und die Erscheinungsformen des Todes willentlich aufgesucht, um die Hypostatisierung seines Kunstwerkes zu erreichen.

Der Ich-Erzähler hat diese Aufgabe noch zu bewältigen und steht vor der schwierigen Aufgabe, einen künstlerisch überzeugenden Weg zu finden, den Schrecken seiner Zeit - das ist der Leidensweg seiner Mutter³², vor allem aber die Exekution seiner Wegbegleiter und Freunde in Plötzensee - zu vergegenwärtigen und eine umfangreiche Chronik zu schreiben. Indem der Ich-Erzähler die Kenntnisse zu Géricault erweitert, beispielsweise dessen Vorgehensweise, Zeitzeugen zu befragen, Studien zu betreiben, die Leichenschauhäuser und die Hospitäler aufzusuchen, eröffnet sich damit eine Perspektive auf die drängende Frage, wie das Geschehene künstlerisch zu bewältigen sei. Freilich kann der Protagonist, schon allein weil es sich bei seiner bevorstehenden künstlerischen Leistung um das Medium der Sprache handelt, Géricaults ästhetische Vorgehensweise nicht kopieren. Sehr wohl kann er aber diesen individuellen und spezifischen Prozess einschließlich der privaten Niederlage überprüfen und daraus eminent wichtige Aspekte für das eigene Projekt umsetzen.

Wenn sich der Ich-Erzähler also von Géricault und dessen extrem leidenschaftlicher Künstlerpersönlichkeit lossagt, so ist damit keine kategorische Ablehnung ausgesprochen, wie es viele Interpreten mutmaßen. Bestenfalls wird durch den abrupten Entschluss, Maler und Bild einstweilen die Aufmerksamkeit zu entziehen, der Weg freigemacht für ergänzende Optionen und ästhetische Alternativen. Karl-Josef Müller sieht diese in einem kleinen Bild vertreten, das der Ich-Erzähler, neben einer Miniatur Martorellis, den Louvre eilig verlassend, noch an der Wand erhaschen kann³³. Wie ein Kontrastprogramm zur Wucht und Bedeutungsschwere des großformatigen Ereignisbildes vom Schiffbruch erscheint das kleine Heiligenbild Sassettas, das die permanente Reflexionsbewegung des Ich unterbricht, wie sie bislang alle anderen Kunstwerke unweigerlich hervorgerufen haben:

„Zum ersten und einzigen Mal weigert sich das Ich diesen Bildern eine Bedeutung über die ihnen eigenen Wesensmerkmale hinaus zuzumessen. Sie erscheinen ihm als reine Firm, in der

³² Vgl. ÄdW, III, S. 135: „Einmal würde sich beschreiben lassen, was meiner Mutter widerfahren war, sie habe alles kommen sehn, während wir nur ihr Verstummen erlebten, sie müsse schon gewußt haben, was uns erwartete, als die Massen den Mördern zujubelten ...“

³³ Vgl. ÄdW, II, S. 41: „Das kleine Bild ... nahm plötzlich mehr Raum in mir ein als Géricaults Gemälde, es enthielt wenig von Auseinandersetzungen mit einer ganzen Epoche, wollte nicht alle Fragwürdigkeiten und Komplexe, die mit dem schöpferischen Prozeß zusammenhingen, aufrollen, es war nur da, völlig für sich bestehend, als ein Zeichen, einmal geprägt von Sassetta ...“

insbesondere die ‚Verbindung aus Gegenständlichkeit und Abstraktheit‘ jedem Versuch einer semantisch-inhaltlichen Deutung widersteht.“³⁴

Sassetas in gewisser Weise naive Darstellung eines fliegenden Heiligen, macht dem atmosphärischen Ernst und dem überbetonten Schrecken, der sich mit Beginn des II. Bandes der *Ästhetik des Widerstands* merklich verdichtet, für einen kurzweiligen Augenblick die Präsenz streitig. Das Ich erkennt einen ästhetischen Wert der Kunst an sich, die nicht ausschließlich den Schrecken der Wirklichkeit bannt, wie es in Goya, Picasso, Delacroix oder Géricault verbürgt ist, sondern einen originären, eigenen Anspruch verteidigt und so einen entlastenden Wert reklamiert³⁵. Müller hat in dem so prononcierten Bild Sassetas eine auf den Roman rückwirkende Anstiftung gelesen, diesem künstlerischen Anspruch nachzugehen und die im Bild auftauchenden *Valeurs* dem schriftstellerischen Projekt einzuverleiben:

„... es hatte zu tun mit der Einfachheit des Ausdrucks, der Frische und Direktheit der Vision, der Verbindung aus Gegenständlichkeit und Abstraktheit, mit der Deutlichkeit und Klarheit der Farben und Formen.“ (ÄdW, II, 41)

Festzuhalten ist, dass der in Sassetta verbürgte künstlerische Anspruch in die ohnehin angestrebte Vielstimmigkeit des Romans aufgenommen wird.

Das Ich wird im Géricaultblock, bezeichnenderweise allein, multiplen Eindrücken und Fragen ausgesetzt, die zunächst gesammelt werden, ohne sie hierarchisieren oder eindeutig beantworten zu können. Der aus den Zusammenhängen gerissene Protagonist ist in dieser dynamischen Phase des Romans außerordentlich exponiert. Kunibert Erbel hat den Géricaultblock im Sinne der „Weiterentwicklung der Ich-Figur“³⁶ gedeutet. Dieser befindet sich nach der Spanien-Episode in einer psychisch wie physisch labilen Lage, die Erbel mit dem allgemeinen Begriff der „Unruhe“³⁷ beschreibt. Dadurch aber ist das Ich in der Lage, sich im sprichwörtlichen Sinne zu mobilisieren und die ihm fremde Stadt Paris zu erkunden. Sie ist neben der Aneignung des Schiffbruchbildes die größte ästhetische Herausforderung an den Protagonisten. Losgelöst von den anderen, die in der „Bibliothek der Cercles des Nations“ (ÄdW, II, S. 7) verharren, erfährt der Protagonist, dass es „die eigene Individualität nicht aufzugeben habe“³⁸.

Die Stadterkundung, die als Spurensuche und Schauplatzbesichtigung zum Maler Théodore Géricault gekennzeichnet ist, dient zum einen der eigenen Selbstexploration und Selbstfindung; auf der anderen Seite ist aber die Weltstadt Paris in der *Ästhetik des Widerstands* als Synonym *par excellence* für die Welt, also für die globalen Zusammenhänge vorgestellt, die

³⁴ Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss’ Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 107

³⁵ ebd., S. 105: „Für einen Moment nur, doch um so intensiver, zeigt Kunst ihre Macht, ihre Betrachter der bedrängenden Wirklichkeit entziehen zu können, um sie im Bereich ästhetischen Scheins Entlastung vom Realitätsdruck finden zu lassen.“

³⁶ Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 106

³⁷ ebd.

³⁸ ebd., S. 105

zudem an dieser Stelle des Romans mit einer besonderen zeithistorischen Dimension ausgestellt ist: Der drohende Verlust des Weltfriedens und die umtriebigen diplomatischen Bemühungen als ultimative Möglichkeiten der Deeskalation. Im Gefüge der fremden Großstadt nicht unterzugehen, ist die synchrone Beschäftigung mit dem Bericht vom Untergang der „Medusa“ und die reflektierten Details aus dem Leben des Malers ein probates Orientierungs-Mittel. Ohne diesen selbstgewählten Auftrag und dem damit verbundenen Ehrgeiz würde sich das Ich, seinen Kameraden gleich, den äußeren Eindrücken der Stadt Paris entziehen. So aber hat es ein konkretes Ziel.

8.5 Armin Bernhard und das *Floß der Medusa* als Erziehungs- und Bildungsgang

Armin Bernhard führt diese eigenständig unternommene Stadtexpedition des Ich als einen paradigmatischen „Erziehungs- und Bildungsgang“³⁹ vor, der multilaterale Beziehungen stiftet und dem Ich ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit abverlangt:

„Deutungsversuche werden vorgenommen, wieder relativiert und verworfen; der Versuch, des Bildes sinnlich-geistig habhaft zu werden, vollzieht sich in einer ständigen wechselseitigen Durchdringung von geschichtlicher Rekonstruktionsarbeit, der Einsichtnahme in die Genese des Schaffensprozesses Géricaults, den Eindrücken aus der Konfrontation mit Original und Reproduktion sowie der Verarbeitung der aktuellen Situation durch das Arbeiter-Ich, die durch den Ausstoß aus einem solidarischen Bezugsrahmen und durch die Aussicht einer katastrophalen gesellschaftlichen Entwicklung bestimmt ist.“⁴⁰

Ähnlich wie bei Kunibert Erbel, wird die konkrete Verfasstheit des Protagonisten von Bernhard als grundsätzliche Voraussetzung gedeutet, dem Bild Géricaults überhaupt zu verfallen und sich intensiv mit ihm auseinanderzusetzen. Dass das Ich ganz bestimmten Aspekten, sowohl hinsichtlich der Schiffbruchchronik als auch bezogen auf das Bild und den Maler eine besondere Beachtung schenkt, liegt an der zutiefst sensibilisierten Bewusstseinshaltung, die bereits in den ersten Sätzen des II. Bandes deutlich macht, dass das Ich noch vor Beginn der eigentlichen Lektüre die zusammengekauerten Brigardisten - zu denen er sich selbst zählt - als Gestrandete bzw. als Schiffbrüchige sieht:

„Schlafende lagen auf den Sofas, kauerten in den Fauteuils, zerschleiße Kleidungsstücke waren über die Lehnen geworfen, ein nackter Fuß ragte aus einer Decke hervor, eine schlaffe gedunsne Hand hing hinab zu staubigen Stiefeln.“ (ÄdW, II, S. 7)

So voreingestellt, ist Weiss' Protagonist ohne Zweifel in einer prädestinierten Verfassung, das Thema des Schiffbruchs an sich heranzulassen und über das Schicksal von Ausgesetzten zu lesen. Umso mehr, als Peter Weiss den Protagonisten noch in Spanien mit einer mäßigen Reproduktion vom *Floß der Medusa* versorgt hat und die Beschäftigung in Paris also einer durchaus willkommenen Reminiszenz gleichkommt. Beglaubigt wird diese Vermutung durch die „ungemein beruhigende Wirkung“, die von Corréards und Savignys Text

³⁹ Armin Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 271

⁴⁰ ebd.

ausgeht, „obgleich der Bericht sich mit Gewißheit auf die Katastrophe hinbewegte.“ (ÄdW, II, S. 7)

Was paradox anmutet, ist jedoch mit der Befindlichkeit des Protagonisten erklärbar: Seine eigene Situation ist derart beunruhigend, dass sogar die Schrecken eines authentischen Schiffbruchs zunächst eine sedierende Wirkung entfalten. Hinzu kommt die sofort erkannte Identifikationsmöglichkeit, die überdies „Kriterien der Einschätzung und Beurteilung der eigenen Praxis“⁴¹ bereithält. Bernhard unterstreicht die fundamentale Bedeutung des Rezeptionsverlaufs für die „Selbstentwicklung“⁴² und „Selbsterziehung“⁴³ des Ich.

Gleichzeitig ist der Protagonist über den Schiffbruch der „Medusa“ über die Biographie Géricaults mit dem Thema des Leids konfrontiert. Empathie und Vorstellungsvermögen werden zwar stellvertretend Géricault unterstellt, es sind aber die Eigenschaften, die das Ich maßgeblich mit dem Rezeptionsverlauf des Géricault-Themas unter Beweis stellt. Die hervorstechendste Leistung des Ich-Erzählers bezeichnet Bernhard mit dem „geistigen Transfer“⁴⁴, zu dem Weiss' Protagonist in der Lage ist, indem er die an der Vergangenheit erarbeiteten Erkenntnisse unmittelbar auf die Gegenwart überträgt und damit weit über den eigentlichen Gegenstand (*Das Floß der Medusa*) hinausweisende Erkenntnismomente festhält.

Dass diese Qualität in der Natur des Erzählgegenstandes liegt, also in der übergreifenden metaphorischen Potenz des Schiffbruchs, wie er in der französischen Chronik und im maritimen Ereignisbild vorliegt, ist nun das ausgemachte Ziel dieser . Die gelungene Transferleistung, die das Ich vornimmt, ergibt sich also aus der semantischen und ästhetischen Qualität, die im Géricault-Thema präfiguriert ist. Sie ergibt sich aus der bereits erwähnten Sensibilisierung des Ich, dessen regelrechtes Katastrophenbewusstsein empfänglich ist für diesen extravagantesten Stoff, der zwar ästhetisch gebannt vorliegt (Buch und Bild), dennoch aber Faktizität beansprucht. Ferner ist ein drittes Moment festzuhalten: Die Außenrealität, angefangen mit der Verunsicherung des Ich angesichts einer ihm total fremden Stadt, besonders aber die zusätzliche Untergangsstimmung, in der sich Paris im kriegsbedrohten Europa⁴⁵ befindet, provoziert geradezu die Übertragung des universellen Schiffbruch-Topos auf das *hic et nunc* oder, wie Bernhard es nennt, „die Freisetzung seines Gehalts (des

⁴¹ ebd., S. 277

⁴² ebd., S. 273

⁴³ ebd.

⁴⁴ ebd., S. 276

⁴⁵ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 205: „Übergangslos wird die katastrophische Vergangenheit von Géricaults „Floß der Medusa“ übergeführt in die Gegenwart des in Paris umherströmenden Ich-Erzählers – wie der Internationalismus der Antifaschisten zerbröckelt an Hitlers Diplomatie und der Appeasement Politik der Westmächte. So löste sich die Objektivität der kolonialistischen Herrschaftsverhältnisse, für die das skandalöse Schicksal der Besatzung der „Medusa“ steht, auf in den darstellungstechnischen Subjektivismus, zu dem Géricault in seinem Gemälde nach langen historischen Studien gelangte.“ Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., 98: „Diese politisch-historische Deutung der Ereignisse läßt sich wörtlich auf die im Roman gegenwärtige politische Situation in Europa übertragen, wie das Ich sie schildert (II/23 f).“

Kunstwerkes, Anm. M.W.) im Horizont gegenwärtiger politischer Auseinandersetzungen⁴⁶.

Bernhard deutet zwar nicht den metaphorischen Mehrwert, der in der vorgegebenen künstlerischen Folie virulent ist, stattdessen verweist er auf die Identifizierung des Ich mit der „humanen Substanz“⁴⁷. Das „Sinnbild eines Lebenszustands“ heißt es in der *Ästhetik des Widerstands*. Der Gehalt des Humanen in Géricaults Schiffbruchbild bestehe darin, und hier übersieht Bernhard die universalistische Substanz des Floßes als Allegorie, dass sich der „drohende Untergang des Floßes verknüpft ... mit der Angst vor einer absehbaren, ungehemmten faschistischen Expansionspolitik“⁴⁸.

Wie die meisten Interpreten, zeigt auch Bernhard anhand einzelner Sequenzen aus dem Géricaultblock auf, wie sehr das Wahrnehmungsinteresse des Ich an diesem Kunstgegenstand geleitet ist von der idealen Übertragbarkeit der Schicksalsgemeinschaft der Flößlinge auf die ureigene Situation, auf die prekäre Lage der Widerstandskämpfer allgemein - und darüber hinaus auf die instabile Lage der Weltgemeinschaft. Dass sich dieser „geistige() Transfer“⁴⁹ ermöglicht, verdient sich der unbestrittenen narrativen und dramatischen Attraktivität des Themas: Ein Schiff versinkt, Schiffbrüchige retten sich auf ein Floß, sie kämpfen um ihr Überleben, ein als Libertin geltender Künstler findet damit sein Lebensthema, dieser Künstler verzehrt sich daran und geht zugrunde.

Zudem kommt der „aktivierte(n) Wahrnehmungstätigkeit“⁵⁰ und dem von Bernhard betonten Bildungs- und Bewusstseinsprozess⁵¹ sowie der zunehmenden Erweiterung der emotionalen Bereitschaft, das Schicksal auf dem *Floß der Medusa* nachzuvollziehen, die unmittelbare Parisnähe zugute. Das ohnehin französische *Sujet*, wie es mit der Schiffsexpedition in Übersee und der an Paris gebundenen Malerbiographie vertreten ist, schwingt im Lokalkolorit der Metropole mit, die sich das Ich synchron erobert. Stadtwahrnehmung und Kunstaneignung bedingen einander und befördern die Mobilisierung eines „Empathievermögens“⁵², das sowohl für die Urbanität Paris’ gilt als auch für die bedrohte Menschheit, die als *pars pro toto* in der Floßbesatzung figuriert ist. Dass sich diese empathetische Bereitschaft des Protagonisten im Zuge der Pariserfahrung nachweislich steigert, liegt in der assoziativen Koalition von Stadt und Bild/Buch begründet: Die fremde Stadt eröffnet sich über die Géricault-Thematik, der Künstler lebte hier, die Besatzung der Medusa rekrutierte sich größtenteils aus der französischen Metropole, hier ist das Marineministerium ansässig, an

⁴⁶ Vgl. Armin Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss’ „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 277

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ ebd., S. 278

⁴⁹ ebd., S. 276

⁵⁰ ebd., S. 279

⁵¹ ebd.: „Die durch die ästhetischen Kompositionsprinzipien aktivierte Wahrnehmungstätigkeit zwingt das aneignende Individuum zu noch stärkerer innerer Beteiligung an dem aufbereiteten Ereignis, führt es zu einem noch tiefergehenden, intensiveren Nacherleben der Lage der Floßbesatzung, zu einer erneuten emotionalen Erschütterung, die übergangslos in die Formulierung politischer Bewußtseinsprozesse mündet.“

⁵² ebd., S. 281

das die Schiffbruchchronik gerichtet ist. Umgekehrt eben genau diese auffindbaren Spuren der Unmittelbarkeit und Verlebendigung den Weg, mit dem der Komplex Bild/Buch von Beginn an ausgestattet ist.

Dieser Wahrnehmungsmodus geht einher mit einer intensiven Zeiterfahrung und den sich dramatisch überschneidenden Ereignissen auf dem europäischen Kontinent. Das ausgemachte Ziel dieser Reizüberflutung, der sich das Ich in Paris in einem aktiven Aneignungsprozess aussetzt, ist gemäß Bernhards Betonung der edukativen Leistungssteigerung die angestrebte „Steigerung der imaginativen Kräfte“⁵³ und eine grundsätzliche Kompetenzerweiterung, die über das künstlerische *Sujet* hinausweist.

8.6 Berthold Rürger: Der Überlebensbericht von Corréard und Savigny *versus* Géricaults *Floß der Medusa*. Rationale Katharsis gegen den Untergang?

Im Sinne einer aufklärerisch-bereinigenden Wirkung für die Ich-Figur deutet der frühe Beitrag von Berthold Rürger⁵⁴ den Géricaultblock. Auch Rürger erkennt die parabolische Qualität, die sowohl vom *Floß der Medusa* ausgeht als auch vom Bericht Savignys und Corréards. Er findet dafür die passende Formel, „Versuch, den Untergang zu überleben“, die einem Beitrag von Jost Hermand⁵⁵ entlehnt ist. Dass diese allegorische Übertragung sich geradezu anbietet, erklärt sich aus der demissionierten, fatalen Ausgangslage des Ich, wie sie übereinstimmend von den meisten Interpreten geteilt wird. Insbesondere der minutiöse, auf Genauigkeit und Details angelegte Bericht der beiden Schiffbrüchigen stellt sich als vorbildlich für den Protagonisten heraus. Im Gegensatz dazu steht die Auseinandersetzung mit der Künstlerpersönlichkeit, auf die das Ich aufgrund der Privatmythologie Géricaults und des zutiefst subjektivistischen Gehalts skeptisch reagiert und - zumindest vordergründig - eine ablehnende Haltung einnimmt:

„Die Suche nach Überlebensmöglichkeiten und die Kunstreflexion treten an dieser Stelle des Romans in einen harten, gleichwohl aufschlußreichen Gegensatz, weil Savigny und Corréard von Opfern unter der Monarchie berichten, Géricault aber einen solipsistischen Lebenskampf führt.“⁵⁶

Hieraus ergibt sich, dass Rürger in seinem Beitrag die Schiffbruchchronik zugunsten des malerischen *Tableaux* fokussiert. Steht in der Berichterstattung, ausgehend von der Intention der beiden Autoren, einen Appell an die Verantwortlichen im französischen Marineministerium zu formulieren und Entschädigungsansprüche geltend zu machen, das Dokumentarische, als notwendig für eine investigative und juristische Entscheidung, im Vordergrund, so verteidigt Géricault dessen ungeachtet einen künstlerischen Anspruch, der sämtliche

⁵³ ebd., S. 281

⁵⁴ Vgl. Berthold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durchs Licht“, Frankfurt/M., 1986, S. 228- 237

⁵⁵ Vgl. Jost Hermand: Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben. In: Karl Heinz Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands* lesen. Über Peter Weiss, Berlin 1981, S. 112-120

⁵⁶ Bertold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 229

dokumentarische Zitate aus seiner Leinwand eliminiert und nach einer universellen Ausdrucksform trachtet. Während die Chronisten eine Untersuchung der Ursachen betreiben und die skandalöse Inkompetenz sowie das unehrenhafte Verhalten der Schiffsführung vor Augen haben, ist Géricault an derlei Einzelheiten und möglichen Ursachen - zumindest in der erstellten Endfassung des Bildes - nicht mehr interessiert.

Im Gegenteil: Sein künstlerischer Anspruch „einer visionären Bildwirkung“⁵⁷ als „Sinnbild eines Lebenszustands“ (ÄdW, I, S. 345) verlangt geradezu eine hypostatisierte Form, die mit dem pyramidalen Aufbau der Menschengruppe gefunden zu sein scheint. Der Bericht hingegen exponiert die radikalen und individuellen Überlebensstrategien⁵⁸ der Schiffbrüchigen und ihre Versuche, ein erfolgreiches *Know-how* in einer scheinbar aussichtslosen Lebenslage anzuwenden. Rürger betont in der strikten Gegenüberstellung der beiden unterschiedlichen Medien und den voneinander abweichenden Zielsetzungen die notwendige innere Entscheidungsfindung des Protagonisten: „Im Roman sind der rationale und der visionäre Weg zu Einsichten scharf gegeneinander geführt.“⁵⁹

Ist Géricaults Deutung des Schiffbruchs mit der herannahenden mächtigen Welle, die unbemerkt über das Floß schlägt und der in der herannahenden Brigg gerichteten Hoffnung entgegensteht, in eine nihilistische Richtung gedeutet, so enthält der Überlebensbericht eine auf das Ich zielende andere Botschaft. Rürger sieht sie darin, dass die Ausführungen der beiden überlebenden Schiffbrüchigen demonstrieren, wie einer extremen Notlage zu entkommen ist und wie sehr das beherzte und kalkulierte Verhalten des Einzelnen dabei gefordert wird. Unbedachtes Handeln und unkontrollierte psychische Zustände, die an Halluzinatorik und Wahn grenzen, führen gleichermaßen ins Verderben. Auf diese unmittelbaren Erkenntnisse beruft sich Rürger, wenn er die „kathartische Wirkung“ der Chronik einer überstandenen Seenot für den Protagonisten in den Vordergrund rückt.

Demgegenüber stehe die metaphysische „Darstellung des allgemein Menschlichen“⁶⁰, die in Géricaults Kunstwerk verkörpert ist, und mit der der nach Grundregeln des „Vernünftigen und Nützlichen“ (ÄdW, II, S. 15) suchende Ich-Erzähler in der fremden Umgebung und der mentalen Desorientierung im sprichwörtlichen Sinn nicht weiterkommt.

Die *expressis verbis* bekundete Abwendung von Géricaults Künstlerpersönlichkeit und dem überlebensgroßen Ölgemälde ist demnach als eine notwendige Schutzfunktion zu verstehen. Das Ich ist sich bewusst darüber, dass die derzeitige persönliche Lebenssituation mit- samt den zeithistorischen und geographischen Besonderheiten⁶¹ nach eigenverantwortli-

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ ebd., S. 231: „Insbesondere wird dem Leser des Berichts auffallen, daß der Überlebenskampf auf dem Floß von einer Kette einzelner Entscheidungen und einer Anzahl von Charaktereigenschaften der Personen bestimmt ist, schließlich eine handwerklich-zweckmäßige Denk- und Handlungsweise nachweislich Erfolge erzielt und das Überleben fördert.“

⁵⁹ ebd.

⁶⁰ ebd., S. 233

⁶¹ Vgl. ÄdW, II, S. 19: „... heute, da genaueste Orientierung in der äußeren Realität benötigt wurde, heute, da die Stadt den Atem anhielt vor den entscheidenden Zügen und Schlägen der Protagonisten im diplomatischen Schauspiel ...“

chem und rationalem Handeln verlangt, wie es die wenigen Überlebenden aus dem Schiffbruch der Medusa vorgemacht haben. Die Mobilisierung von bereitstehenden *Ressourcen* und zielstrebig Eigeninitiative zu ergreifen, das ist die appellative Botschaft und die Erkenntnis, die der Ich-Erzähler aus der Schiffbruch-Chronik herausliest. Dass dieser sich dennoch auf den Weg in den Louvre begibt und sich damit der Géricault-Option annähert, deutet Rürger im Sinne der aktiven Überwindung innerer Widerstände. Nur so ist er in der Lage, das Gelesene *in praxi* zu übertragen und vor Ort, also im *Vis-à-vis* mit dem Kunstwerk, mögliche Erkenntnisse und Differenzen zwischen Buch und Bild zu verifizieren.

Ein entscheidender Punkt wird bei der von Peter Weiss vorgelegten Konstruktionsleistung jedoch durch Rürger übersehen, der eine eindeutige Differenzierung zwischen Schiffbruch-Chronik und Schiffbruch-Bild und eine Entscheidung des Ich-Erzählers zugunsten ersterer erschwert. Ausgehend von dem Moment, als das Ich „den Weg hinein in die Metropole“ nimmt, wird die Lektüre des Berichts als die persönliche Lesart Géricaults kenntlich gemacht, der bekanntermaßen die zeitgenössische Originalversion als Initialzündung zu seinem monumentalen Bild verstand. Das heißt aber, dass es Géricault ist, der sich für die existentiellen Fragen nach dem Überleben auf dem Floß interessiert und treffsicher den Details nachgeht, die seinem *a priori* auf Körperlichkeit und die Grenzen menschlichen Leidens gerichteten Wahrnehmungsinteressen gezollt sind.

Die zweckgerichteten Überlebensstrategien der einzelnen Schiffbrüchigen, ihre ausgeklügelten, teils simplen Methoden, die organischen und mentalen Vitalfunktionen so lange wie möglich in dieser desaströsen Lage aufrechtzuerhalten, werden gewissermaßen stellvertretend mit der eindeutig pointierten Lektüre Géricaults referiert. Auf diesem Weg schließlich gelangt der Künstler über vielfältige Einzelstudien zur abschließenden Komposition seines Bildes. Eine der ästhetisch überzeugendsten Sequenzen aus dem Géricaultblock ist deshalb an dieser Stelle bereits heranzuziehen:

„... bei dem Zählen und Rechnen von einem Tag zum andern, bei dem ständigen Zusammenschmelzen des Haufens der Schiffbrüchigen, bei den Schilderungen des Dursts, des Versiegens von Trinkbarem, des Lechzens nach dem in kleinem blechernem Gefäß gekühlten Urin, der von verschiedenartigem Aroma war, bald süßlich, bald beißend, von dünner oder dickflüssiger Konsistenz, bei der Beschreibung des Aufsaugens der Weinration durch einen Federkiel, was das Trinken verlängerte, bei dem unaufhörlichen Näherrücken des Tods, dem Verbrennen der einen Stunde in der nächsten, vernahm auch der Maler das Versickern der Zeit in der Unendlichkeit, und von diesem Tröpfeln, Ticken und Strömen wurde der Prozeß der Bildschöpfung eingeleitet.“ (ÄdW, II, S. 16/17)

Freilich darf nicht übersehen werden, dass offensichtlich diese vermeintlich rationalen Fakten prädestiniert sind, bei Géricault Phantasien hervorzurufen. Die anthropogenen Verhaltensweisen der Flößlinge und ihre zweckrationalen Überlebensstrategien sind nur in der konkreten Notlage des Floßes von Bedeutung gewesen, d.h. die Rationalität war unabdingbar auf dem Floß.

Géricault ist aber als Rezipient dieser pragmatisch orientierten Zwangslage enthoben und strebt stattdessen einen imaginativen Prozess an, der das Leiden der Zwangsgemeinschaft zu verstehen hilft. Peter Weiss lässt keinen Zweifel daran, dass Géricault zwar an den poli-

tischen Implikationen und an den skandalösen Verhaltensweisen der Schiffsoffiziere interessiert ist, dass aber auf dem Weg, ein Menetekel der Qual zu komponieren, der Maler sich den Fragen zuwendet, wie es auf dem Floß auszuhalten, wie die Zeit auf diesem engsten Raum zu überstehen war. Es muss also festgestellt werden, dass der Ich-Erzähler und Géricault, dem die Lektüre streckenweise übergeben wird, ein ähnlich geartetes Erkenntnisinteresse haben, sich also auf signifikante Wahrnehmungsmomente konzentrieren. Auch wenn Géricault der überbordenden Phantasie erliegt, die sich an genannten Augenblicken entzündet und der Ich-Erzähler auf seinem künstlerischen Weg damit eine eindeutige Warnung erhält, so ist ein anderes davon noch unbeachtet, nicht erwähnt: Durch Géricaults empathisches Imaginationsvermögen erfährt der Protagonist erst, was Mitleiden bedeutet und wo mögliche Grenzen berücksichtigt werden müssen. Eine Erfahrung schließlich, die es im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* zu berücksichtigen gilt, als die Grenzen des Mitleids anhand der ungeklärten Krankheits-Genese der Mutter und des Suizides der Schriftstellerin Karin Boye abermals thematisiert werden.

Für den Géricaultblock entscheidend ist jedoch, dass der Ich-Erzähler dort den Leidensweg des Malers exponiert und die unterschiedlichen Stationen der körperlichen Degeneration nachzeichnet. Diese Schilderungen, mehr noch, die Art und Weise, wie dieses Siechtum dargestellt ist, demonstriert sein eigenes Empathievermögen. Bezeichnenderweise greift hier das selektive Wahrnehmungsvermögen des Ich-Erzählers. Er macht sich die Aspekte aus Géricaults Biographie zueigen, die in das Wesen des Malers vordringen und plausibilisieren wollen, welche belastenden Lebensereignisse⁶² Géricault möglicherweise trafen und warum dieser sich mehr und mehr mit dem Dasein auf dem Floß identifizierte und seine eigene Lebenskrise in der Komposition unterbrachte: „Sein Dasein, das war für ihn dieses Dahingleiten auf dem Floß.“ (ÄdW, II, S. 17)

Aus dem biographischen Material zu Théodore Géricault ausgewählte Momente mit einem hohen Imaginationspotential herauszufiltern und zu präsentieren, ist der Vorgehensweise des Malers nicht unähnlich. Wie gezeigt wurde, ist dieser an zunächst scheinbar marginalen Einzelheiten aus der Überlebenschronik Corréards und Savignys interessiert, die jedoch über eine besondere evokative Ausstrahlungskraft verfügen und paradigmatisch erweiterte Imaginationsbereiche⁶³ vertreten.

⁶² Vgl. ÄdW, II, S. 31: „Es gehörte zu dieser von Phantasmagorien überladenen Zeit, daß Ende August Géricaults Sohn geboren wurde, dem er den Namen Hippolyte gab. Die Registrierung des Kinds, als von unbekannten Eltern stammend, die Abschiebung der Mutter aufs Land, die Übergabe des Säuglings an Pflegeeltern, die Anstrengung der Familie, den Skandal vor der Außenwelt zu verbergen, dies alles trug dazu bei, daß er sich immer mehr in sein Versagen, seine Lebensunfähigkeit zurückzog.“ Wie sehr diese Sequenz, in der das unehelich geborene Kind Géricaults zur Sprache kommt und ein privates Ereignis den Maler in seiner künstlerischen Komposition beeinflusst, wiederum Peter Weiss' eigenem empathischen Vorstellungsvermögen entspringt, belegt ein Zusammenhang, der in den Notizbüchern erkennbar wird. In die unmittelbare Beschäftigung mit Géricault und der Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* fällt die Geburt der Tochter Nadja. Nur wenige Notate trennen die beiden bezeichnenden Einträge „Géricault: Der Schiffbruch der Medusa“ und „Sollte ich den Roman fertigbekommen, dann schreibe ich über meine beiden Töchter 23/1“. Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 189, 190, 191.

⁶³ Vgl. ÄdW, II, S. 17: „Da war das leere Fläschchen, das Rosenöl enthalten hatte, und das einer dem anderen abrang, um den süßen Geruch einzusatmen. Der Gedanke an die kleine Parfümflasche ließ den Maler nicht los, Erinnerungen an lange vergeßene Erlebnisse wurden davon wachgerufen. Während einiger Wochen be-

Nach diesen hält der Maler bekanntlich Ausschau. Anders ausgedrückt: Ist der Protagonist durch die - zugegebenermaßen subjektivistische - Verfahrensweise Géricaults und dessen disponiertem Blick für existentielle, aber auch ästhetisch relevante Augenblicke in die Möglichkeit versetzt, den dramatischen *Parcours* des Schreckens auf dem *Floß der Medusa* im Sinne seines eigenen avisierten Erzählprojekts zu erfassen, so ist der Leser imstande, Géricaults einzigartige Malerpersönlichkeit nachzuvollziehen. Die daran entwickelte artistische Unmittelbarkeit verdankt sich der wechselseitigen Perspektive, die den Erzähler, den Maler und in beiden: den Autor der *Ästhetik des Widerstands*, Peter Weiss, einbezieht.

Insoweit ist es problematisch und dem hoch artifiziellen Kompositionsprinzip gerade des Géricaultblocks zuwiderlaufend, ausschließlich die kathartische Wirkung der Schiffbruch-Chronik als eindeutige Richtungsentscheidung des Protagonisten zu deuten und Géricaults mimetisch-ästhetisches Darstellungsverfahren als weniger bedeutsam einzustufen.

Die Skepsis des Ich-Erzählers dem Gemälde und Géricaults Leben gegenüber mag zwar als eine Abwehrhaltung verstanden werden, wie Rünger es deutet und wie es im Text nachzuweisen ist, aber das heißt nicht automatisch, dass die Erkenntnisse über den Maler und dessen Bild den Einsichten und ihrer Bedeutung für das Ich unterlegen sind. Die apostrophierte und überraschende Abwendung des Protagonisten von dem Ölgemälde⁶⁴, mit dem er sich schließlich über einen längeren Zeitraum ausführlich beschäftigt hat und dessen Tiefenstruktur er sich nicht zuletzt über die Vita des Malers erschlossen hat, steht zwar in unmittelbarem Kontrast zu seiner enthusiastischen, also impulsiven Aufgeschlossenheit am Anfang:

„Ich wünschte, so viel wie möglich in Erfahrung zu bringen über ihn, und in der Vorbehaltslosigkeit, die ich diesem Tag entgegenbrachte, kam die Erwartung auf, daß sich sein Leben vor mir eröffnen würde ...“ (ÄdW, II, S. 17)

Diese Entscheidung ist aber nicht kategorial zugunsten der einen (Buch) oder der anderen (Bild) Option zu verstehen, sondern zeigt neben der erwähnten plötzlichen Hingezogenheit des Ich zu zwei kleinen naiven Heiligenbildern im Pariser Louvre ein literarästhetisches Moment auf. Die fluktuierende und immer neuen Einflüssen ausgesetzte Bewusstseinslage des Ich. Weiss' Ich-Figur ist vom *Introitus* am Berliner Pergamonfries an, in den verschiedenen Stationen mit seinen Begleitern und mit seinem Mentor Max Hodann, stets in einer diskursiven streitbaren Auseinandersetzung gezeigt worden.

In Paris aber steht das Ich nicht nur vor persönlichen Entscheidungen angesichts einer zunehmend eskalierenden Weltlage, vielmehr zeigt Peter Weiss seinen jugendlichen Romanhelden frühmorgendlich⁶⁵ allein aufbrechend, die anderen und damit auch eine be-

mühte er sich darum, nicht die Gegenstände selbst wiederzugeben, sondern die Emotionen, die Traumvorstellungen, die beim Abtasten der Objekte entstanden.“

⁶⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 33: „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt.“

⁶⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 13: „Es war noch niemand wach, dem ich meine Loslösung aus den gewohnten Tagespflichten hätte melden können. Wie ein Fahnenflüchtiger stand ich auf der leeren Rue Casimir Périer, bedrängt vom Gedanken, daß ich umkehren, mich zu den Schlafenden zurückbegeben und warten müsse, was weiter

stimmte Etappe seines Lebens hinter sich lassend. Der im weitesten Sinne Demissionierte wird damit in einer augenblicklich gesteigerten Intensitätserfahrung gezeigt, in der er sich zu bewähren hat. Bewährung heißt hier konkret, die Orientierung in der Stadt nicht zu verlieren und sich damit bei erster Gelegenheit bereits als unbeholfen zu zeigen, das Ich muss sich aber auch in seinem Selbstbewusstsein hinsichtlich einer eigenen Meinung, beispielsweise über eine ästhetische Richtung oder ein politisches Ereignis, profilieren und diese in erster Linie vor sich selbst rechtfertigen.

Peter Weiss rekurriert damit möglicherweise auch auf literarkritische Einwände⁶⁶ zum ersten Band, in denen die Starrheit der Figuren moniert wurde. Selbstbewusstsein zu stärken und eigenmächtig zu entscheiden, sind die signifikantesten Erfahrungen, die der Ich-Erzähler im Verlauf des Géricaultblocks macht: Dazu gehört, sich ohne Umschweife und in gewisser Weise jugendlich unbekümmert der Schwere zu entziehen, die im *Floß der Medusa* und im Schiffbruch-Bild verkörpert sind. Der weitere Verlauf des Romans zeigt, dass die Last und die Bedrohung den Protagonisten bereits einholen, als er - aus Gründen der Evakuierung der Bilder - gezwungen ist, den Louvre vorzeitig zu verlassen. Zu sehr hat sich das imaginative Potential des Géricaultblocks und die Dualität eines strikt narrativen sowie eines narrativ-bildnerischen Darstellungsgehalts als ein eigenständiger erratischer Block in der *Ästhetik des Widerstands* formiert, dass dem abgebrochenen Erkenntnisinteresse des Ich am Ausgang des Louvre eine weitreichende Relevanz zugesprochen werden darf.

Peter Weiss prononciert zwar die Kompetenzerweiterung und den beschleunigten edukativen Reifungsprozess seines Protagonisten, indem er ihn mit dieser autarken Entscheidung gegen Géricault auftreten lässt, doch der groß angelegte erzählerische Gestus und das auffallend literarische *Avancement*, das mit diesem Erzählgegenstand vorgeführt ist, richtet sich weit über den Erzähler hinaus. Rüngers Lesart zuzustimmen und die tatsächlich vorhandene Differenz zwischen der Schiffbruch-Chronik und der bildnerischen Komposition⁶⁷ ausschließlich unter dem Gesichtspunkt einer kathartischen Wegfindung des Protagonisten zu behandeln, und damit das Gemälde gegen den rational verfassten Bericht ausspielen, bedeutet, die subversiv-ästhetische Mehrschichtigkeit des Géricaultblocks und damit die des Romans zu hintergehen.

Auch wenn die *Quintessenz* des Protagonisten, nunmehr alles über den Maler und sein Bild in Erfahrung gebracht zu haben, suggeriert, dass damit die Bedeutung der daran gewonnenen Erkenntnisse schwindet, so spricht allein die künstlerische Autonomie dieser Passage gegen diese lineare Interpretation. Die semantisch-ästhetische Ausrüstung und der hohe literarische Aufwand, der betrieben ist, einen zurückliegenden authentischen Schiffbruch

geschehn solle. Dann aber gab ich dem Sog wieder nach ...“ Peter Weiss hat den Ambivalenzcharakter dieser Szene sehr deutlich gemacht; mental ist das Ich noch der Nomenklatur der Brigade verhaftet. Zurückzukehren bedeutet aber unweigerlich der Lethargie zu verfallen und der Ohnmacht ausgesetzt zu sein. Dem gegenüber steht der durch die Lektüre hervorgerufene Impuls, den Louvre aufzusuchen und damit der Stadt Paris in der Morgendämmerung zu begegnen.

⁶⁶ Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 116

⁶⁷ Vgl. Berthold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 231

und seine überaus aufwendige, obsessive Darstellung in Form eines *Tableaus* zu exponieren und über Gebühr stark zu machen, deutet eher auf einen Mehrwert. Dieser aber bezieht sich nur zum Teil auf die „Gegenwart des Erzählers“⁶⁸; es ist in erster Linie der Roman als ein ästhetisch-semantisches Konstrukt, der sich nicht länger der Zeichenhaftigkeit einer extremen menschlichen Zeiterfahrung entziehen kann. Und diese ist über den nüchtern kalkulierten Bericht, das transzendente Moment des Gemäldes und über den exemplarischen Lebenskampf des Malers mittels ambitionierter literarischer Möglichkeiten in die Bewusstseins-ebene des Romans hineingetragen.

Das Gemälde, der Bericht, eine hellwache Innenwelt des Ich, die turbulente Außenwelt der Stadt, der obsessive Maler, die beiden akribischen Chronisten - und der Autor der *Ästhetik des Widerstands* - stehen in einem koexistierenden, sich gegenseitig befruchtenden Bezugssystem. Rüngers Lesart zugunsten der dokumentarisch geprägten und verschriftlichten Darstellung vom Schiffbruch zweier Überlebender als einzelnes Segment greift demnach zu kurz. Es unterminiert das gleichsam wie ein Floß zusammengehaltene assoziativ-korrespondierende System, wie es stellvertretend in der nächtlichen Lektüresituation des Ich seinen Lauf nimmt und dort als Initialzündung literarisiert ist. Die zum Schlafsaal umfunktionierte Bibliothek scheint die stellvertretende Identifikation des Ich mit den Flößlingen geradezu anzuregen:

„Doch die Nacht brach ein, ohne daß sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tages.“ (ÄdW, II, S. 13)

Allein diese Textstelle, die den ersten Lektürezugriff des Ich in einer identifikatorischen Gegenübertragung resümiert, zeigt an, dass es Peter Weiss in der literarischen Konstruktion des Géricaultblocks um eine primär ästhetische Erfahrung geht, die der Ich-Erzähler hier stellvertretend macht, um sie als ästhetische Substanz dem Romanprojekt zukommen zu lassen.

Eine „Erkenntnisgrundlage“⁶⁹, wie sie sich angeblich aus Géricaults exzessiver Kunst und dem „hilflos geführten Leben“⁷⁰ des Malers ableiten ließe, und wie sie das Ich auf den politischen Widerstand und die noch zu leistende Arbeit überträgt, ist sicherlich zu konstatieren. Erfährt das Ich, das schließlich ein eigenes Schreibprojekt zu bewerkstelligen hat und kontinuierlich nach ästhetischen Darstellungsweisen Ausschau hält, über die Chronik eines Corréard und Savigny mögliche Anregungen, dass also eine Katastrophe und der ihnen innewohnende Schrecken durchaus darstellbar sei, so wiegt der Erkenntnisgewinn über *Das Floß der Medusa* und über Théodore Géricault nicht geringer.

Schon an früher Stelle der *Ästhetik des Widerstands*, in der eine imaginative Erinnerungskonstruktion des Vaters mittels eines virtuellen Spaziergangs durch Bremen dargestellt wird,

⁶⁸ ebd., S. 236

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ ebd.

platziert Peter Weiss die ästhetische Kraft der Vision. Durch den visionäre Aufschluss Géricaults, der den angeblich rationalen und erfinderischen Überlebensstrategien und Methoden, die Qual auf dem Floß auszuhalten, erst ein Vorstellungsvermögen gibt, vermitteln sich dem Ich weitreichende Einsichten. Über den Bericht Corréards und Savignys allein hätte er diese nicht bekommen: „Géricault versetzte uns in Bestürzung, indem er uns einblicken ließ in den Prozess eines leidenschaftlichen psychischen Geschehns“ (ÄdW, II, S. 32)

Die phantasmagorische Dimension, die in Géricaults affektiver Bindung an sein *Sujet* demonstriert ist, entwickelt sich aber über den exquisiten Vorstellungsgehalt des Schiffbruchs und der räumlichen Extremlage eines navigationslos dahintreibenden Floßes. In dieser quasi-metaphysischen Parabel über das Menschenmögliche sah nicht nur „der Maler die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehen“ (ÄdW, II, S. 14), sondern ebenso der Autor Peter Weiss, als dessen *Alter ego* Géricault zeitweilig auftritt.

Rüngers Befund, eine von der Schiffbruch-Chronik ausgehende „kathartische Wirkung“ auf das Handeln der Ich-Figur nachzuweisen, repräsentiert eine in der Peter-Weiss-Forschung grundsätzlich auftretende Lesart des Géricaultblocks: Vornehmlich wird die Bedeutung des Schiffbruchs der „Medusa“ auf die politische Tagesrealität des Protagonisten gedeutet und die Erkenntnisgewinne aus dem Gemälde und dem protokollarischen Bericht seinem Reifungsprozess zugeordnet. Der metaphorische Impakt, also das binäre Zeichensystem aus Schiffbruch und Floß hingegen - wie es im Géricaultblock konstituiert ist - wird nicht gedeutet. Natürlich ist der Protagonist in seiner labilen Situation geneigt, die Schiffbruch-Chronik opportunistisch zu lesen - also mit der instruktiven Frage: Was hat das mit mir zu tun? Und genauso folgerichtig erscheint auf erstem Blick, dass diese anfällige Disposition nach einer Barriere sucht, die zusätzlich Belastendes abwehrt. Erst recht, wenn die fatalen Auswirkungen einer übermäßigen Adaption von Leiden zu einer unausweichlichen *Krisis*, zu einer „persönlichen Katastrophe“ führen, wie es für Géricault nachgewiesen wird. Der Ich-Erzähler hat also allen Grund, aus einem instinktiven Schutzmechanismus heraus, sich dem Impetus der Géricault-Thematik einstweilen zu entziehen und stattdessen seinen Blick auf ein kleines naives *Tableau* zu richten.

Gibt Géricault ein beeindruckendes Paradigma ab, dass die Flucht ins Innere und die sukzessiv eingeleitete Isolation einhergeht mit dem Verlust von Kontroll- und Deregulierungsmechanismen, die als stabilisierend für die Psyche und für das Leben allgemein zu veranschlagen sind, so steht das „Leiden der Ausgesetzten“ (ÄdW, II, S. 9) für eine gegenläufige Option, die Rünger, von grundsätzlichen Einwänden einmal abgesehen, berechtigt teilweise hervorgehoben hat.

Die Zwangsgemeinschaft auf dem Floß, die gegen den Untergang ankämpft und die individuell-private Überlebensstrategien bündelt, spiegelt dem Protagonisten eine in die Zukunft gerichtete Verantwortlichkeit für die anderen. Umgekehrt weiß das Ich, dass eine solipsistische Haltung, wie sie der *Vita* Géricaults ohne weiteres zu entnehmen ist, den Orientierungsverlust, den eigenen Untergang nur beschleunigen kann. Mit dieser Einsicht wiederholt Rünger abschließend noch einmal die Katharsis für den Protagonisten. Eine sinnliche

Vorstellung dessen, was die Zusammengehörigkeit einer Gruppe über die ökonomischen Maßnahmen des Teilens und Sicht-Einrichtens innerhalb der Notlage anbelangt, die durch die Faktenlage des Berichts gewährleistet ist, prägt aber insbesondere den als Grundmuster in der *Ästhetik des Widerstands* auftauchenden pyramidalen Aufbau der menschlicher Körper auf dem *Floß der Medusa*.

Géricault hypostatisiert diese Pyramide, und es ist Peter Weiss, der diese literarästhetisch nachzeichnet.⁷¹ „Effektiv kann für den Erzähler nur diejenige Haltung und Handlung sein“, schreibt Rürger weiter, „die ihm selbst wie anderen zum Überleben verhilft.“⁷² Dieses ist nach Rürgers Dafürhalten die eigentlich substantielle und kathartische Lektüre-Erkenntnis aus dem Bericht: Dort sind sehr unterschiedliche Überlebensfaktoren beschrieben, die ein erfinderisches und planerisches Handeln voraussetzen und das „Durchleben der dreizehn Tage und Nächte“ (ÄdW, II, S. 17) gewährten. Über den Géricaultblock und durch die paraphrasierten Details aus der mehrtägigen Schreckensfahrt strahlt aber die Frage nach dem Überleben auf den ganzen Roman aus. Sie ist die mehrfach geäußerte Kernfrage in der *Ästhetik des Widerstands* und nimmt eine grundsätzliche Frage des Autors auf, mit der er sich zeit seines Schreibens beschäftigt hat:

„Wer hatte überlebt? Wie konnten sie dies überleben? Wie konnten sie es ertragen. Diejenigen aufsuchen, die noch am Leben sind. Die gezeichnet sind, aber noch leben. Wie leben sie heute? Wie können sie heute leben. Alles voll von diesem namenlosen Schmerz. Daß sie eigentlich garnicht mehr leben können.“ (Nb. 1971-1980, S. 67)

Kraft der universalen Bedeutung des Schiffbruchs, mit der sich der Protagonist über die beiden Darstellungsvarianten von Buch und Bild seit der Ankunft in der französischen Metropole beschäftigt, ist er in den Stand gesetzt, einen erweiterten Blick auf die Wirklichkeit zu bekommen. Das betrifft sowohl seine eigene Situation als auch die der anderen. Bezeichnenderweise kommt das Ich unmittelbar im Anschluss an die Géricault-Erfahrung, sich noch in Paris aufhaltend, zu einer prinzipiellen Einschätzung, die sich als Substrat aus der weitläufigen Rekonstruktion vom Schiffbruch der Medusa liest. Der universelle Gehalt der Allegorie Schiffbruch und der daraus abgeleitete *Topos* des Überlebens führen zu folgender Erkenntnis:

„Dann flatterte das Rot auf in den Straßen. Wir ordneten uns ein in die Züge. Tausend waren wir, fünftausend, achttausend. Kein Feuer machte sich her über die Stadt, ein Brandherd nur war entstanden. Dieser Marsch war ein Beginn. Überlebende waren wir von den frühern Manifestationen ... Unsere Schritte weckten die Erinnerung an die Züge, die seit zwei Jahrzehnten geströmt waren durch die Städte ... Abgesperrt von uns lagen die vielen, gebunden, betäubt, neue Kräfte sammelnd, viele auch befanden sich im Kampf, fernab, in China, im südöstlichen Asien, selbst Hunderte von uns hätten genügt, um zu zeigen, daß wir nicht aufgeben würden ...“ (ÄdW, II, S. 44)

⁷¹ Vgl. ÄdW, II, S. 27: „... es folgte vier halb aufgerichtete Körper, quer ein Zurückgefallner darüber, dann vier Stehende, dicht zusammengedrängt, und schließlich die drei, von denen zwei den am höchsten Aufgerichteten stützten.“

⁷² Berthold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 237

An dieser Stelle wird deutlich, wie sehr der Ich-Erzähler bereits im Nachhall des Géricaultblocks die an der Kunst gewonnenen Erkenntnisse auf seine gegenwärtige Lage zu übertragen imstande ist. Weiss, so schreibt Jost Hermand in dem bereits genannten Beitrag, entsage sich in seinem Roman einer rein akademisch-ästhetizistischen Sichtweise auf die Kunst. Bereits die Betrachtungen der Géricault vorausgegangenen Kunstwerke, insbesondere gilt das für Goya und für Delacroix, verstehen sich *prima facie* als Deutungsmodelle für die unmittelbare Gegenwart des Protagonisten. Nicht von ungefähr hält dieser sich parallel zur ersten Erkundung der beiden Gemälde *Guernica* und die *Erschießung der Aufständischen* auf der Iberischen Halbinsel auf, nicht von ungefähr geht die intensive Auseinandersetzung mit Géricault damit einher, dass sich das Romangeschehen direkt in die französische Kapitale verlegt. Peter Weiss führt damit in der *Ästhetik des Widerstands* ein für ihn seit *Der große Traum des Briefträgers Cheval* ⁷³ gültiges *Credo* vor, gemeint ist die unabdingbare Zusammengehörigkeit von Kunst und Leben.

8.7 Jost Hermand: *Das Floß der Medusa* als politische Allegorie für einen politischen Roman?

Insbesondere die große Kunst, wie sie in den referierten Gemälden des Romans zum Tragen kommt, verkörpere nach Hermands Auffassung eine von Peter Weiss intendierte politische Implikation, nämlich den „Ausdruck von Klassenkämpfen“⁷⁴. Damit gehört die Interpretation Hermands in die Reihe derjenigen, die den politischen Impetus der Kunstwerke respektive für *Das Floß der Medusa* hervorheben. Hermand liest zwar das Marinebild als „Symbol des Grauens“⁷⁵, das die Apotheose für andere Kriegs- und Revolutionsszenen in der *Ästhetik des Widerstands* bildet, stellt sich aber polemisierend in Opposition⁷⁶ zu einer ‚Ästhetik des Schreckens‘, wie sie als literarisches Phänomen von Karl Heinz Bohrer fundiert und von diesem an Peter Weiss’ Frühwerk exemplifiziert worden ist. Abgesehen davon, dass Bohrer selbst sich bislang nicht zum *Floß der Medusa* als ein Paradigma für seine Ästhetik des Schreckens geäußert hat, läuft Hermands Ansatz in die falsche Richtung, wenn er die Interpretation des Schiffbruchbilds im Sinne des „puren Schrecken(s)“ als eine *per se* „pessimistische Deutung“⁷⁷ bezeichnet.

⁷³ Vgl. Peter Weiss: Der große Traum des Briefträgers Cheval. In: (ders.) *Rapporte*, a.a.O., S. 40: „Andere tragen diesen Traum, der ein Leben lang dauert, in die Irrenhäuser, versinken dort in die Dumpfheit ihrer Einkerkierung, diesem Briefträger aber gelang es, seinen Traum zu materialisieren und damit sein Leben zu retten.“

⁷⁴ Jost Hermand: *Das Floß der Medusa*. Über Versuche, den Untergang zu überleben. In: Karl Heinz Götz/Klaus R. Scherpe: *Die ‚Ästhetik des Widerstands‘ lesen*, Berlin 1981, S. 113

⁷⁵ ebd., S. 114

⁷⁶ ebd., S. 116: „Während ihn (gem. ist Peter Weiss, Anm. MW) eine Gruppe seiner Kritiker gern einer ‚rosaroten‘ Blickrichtung bezichtigt, schiebt ihm eine andere lieber eine eindeutig ‚schwarze‘ unter. Zum letzteren gehört ein Mann wie Karl Heinz Bohrer, der Weiss ... vorgehalten hat, in seinem zu Horror neigenden Surrealismus ... letztlich ein „jüngerer Bruder Kafkas und Genets“ geblieben zu sein. Bohrer glaubt sich zu dieser Sicht berechtigt, indem er bei Weiss eine deutliche Neigung zu sado-masochistischen Zügen, zu Grauen, Alpträumen und Selbstpeinigungen aufzuspüren versucht.“

⁷⁷ ebd., S. 116

Verfolgt man Hermands Text genauer, so wird deutlich, dass dieser den Schrecken nicht als einen ästhetischen Wert, sondern, stellvertretend in Géricaults Ereignisbild, als eine Veranschaulichung, sprich: als eine Art Demonstrationsmodell versteht⁷⁸. Bereits anhand Rünigers Beitrag wurde deutlich, wie wenig hilfreich es ist, den komplexen Géricaultblock überhaupt zugunsten eines bestimmten Deutungsmodells zu interpretieren und eine Komponente (Bericht) daraus gegen die andere (Bild) auszuspielen. Bei Hermand verhält es sich jedoch in der Weise anders, als er die Ästhetik des Schreckens benutzt, um antithetisch seine „politisch-allegorische Deutung dieses Bildes“⁷⁹ zu lancieren. Erkennbar ist außerdem, dass es nachweislich bis zum Zeitpunkt des Beitrages von Jost Hermand keine explizite Stellungnahme zum *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* gegeben hat und insofern eine Verteidigung des politischen Motivs gegenüber einer Semantik des Schreckens gar nicht gegeben scheint.

Zweifelsfrei gibt es im Géricaultblock, Hermand spricht von „Medusa-Episode“, Hinweise darauf, dass Géricaults Umsetzung des *Sujets* politisch motiviert war. Vor allem legt das skandalträchtige Verhalten auf der „Medusa“, das schließlich zum Schiffbruch geführt hat, eine politische Interpretation nahe. Peter Weiss setzt diesen Hinweis immer dann ein, wenn der nachgezeichnete Weg der Bildkomposition dynamisiert bzw. beschleunigt werden soll⁸⁰. Selbstverständlich fungieren diese politischen Bezüge aus der Vergangenheit, etwa die Ausführungen zum französischen Kolonialstreben (damit den ursprünglichen Zweck der Medusa-Expedition beleuchtend), als Impulse für den Protagonisten, seinerseits die politische Alltagswirklichkeit des kriegsbedrohten Europas zu realisieren.

Die Frage, die sich bei einer politisch orientierten Interpretation des Géricault-Bildes stellt, ist nicht zuletzt die, worin genau das Politikum des Bildes liegt. Hermand sieht es in dem Furor, mit dem die Rettung auf dem Floß ersehnt wird und als „ein gefährlicher Angriff ... auf die etablierte Gesellschaft“ (ÄdW, I, S. 343), wie es noch zum Ende des ersten Bands der *Ästhetik des Widerstands* heißt. Dieser Aspekt ist aber nicht das eigentliche Politikum des Bildes, auch geraten die ursprünglichen Beweggründe Géricaults – zunehmend auch mit Blick auf die Ausstellung im Pariser Salon im prozessualen Verlauf der Beschäftigung mit dem Kunstwerk in den Hintergrund. Sie werden einerseits durch die eigenwilligen und zutiefst persönlichen Motive des Malers abgelöst, dessen rapider Krankheitsverlauf damit synchronisiert wird. Andererseits ist die dramatische Weltlage, die sich in einer hektischen Diplomatie auf französischem Boden entfaltet, sukzessive in den Vordergrund gerückt.

Weiss' Konstruktionsvermögen, das die politischen Motive oder Interpretationsmöglichkeiten in der öffentlichen Debatte während des Pariser Herbstsalons genauso erwähnt wie das *Skandalon* der befehlshabenden Schiffsbesatzung auf der „Medusa“, entzieht sich *a priori* einer eindeutigen Verortung. Das gilt auch und vielleicht in besonderer Weise für die politi-

⁷⁸ ebd., „Wenn dieses Bild nur den puren Schrecken veranschaulichen soll, hätten die Bohrer wirklich recht.“

⁷⁹ ebd., S. 117

⁸⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 13: „... der Augenblicke, da der Gouverneur, in einem Armstuhl sitzend, von der Zugwinde ins Hauptboot hinabgelassen wurde, solche Eindrücke nahmen den Maler in Anspruch, ehe ihn das Bild des vollgeladenen Floßes überwältigte ...“

sche Situation des Protagonisten. Denn: In ihr bündelt Peter Weiss ja gerade die disparaten Strömungen und Facetten, die das menschlich Dasein an sich verkörpern. Weiss hat diesen Ich-Erzähler so ausgestattet und gestaltet, dass er über seine Individualität und Problematik hinausweist und fortgesetzt einen kollektiven Bewusstseinsstatus erlangt. Peter Weiss hat damit keineswegs ein Über-Ich komponiert, sondern in der Figur des Ich-Erzählers das Konstruktionsprinzip des Romans mit seinen poetologischen Möglichkeiten personifiziert und ausgeschöpft.

An mehreren Textstellen in der *Ästhetik des Widerstands* wird deutlich, wie sehr es der Autor auf eine überpersönliche Konturierung seiner Hauptfigur⁸¹ abgesehen hat, die sich analog zum gesamte Roman verhält: reflexiv, undogmatisch, wachsam gegenüber vermeintlich richtigen oder falschen Positionen, aufgeschlossen gegenüber Optionen, die ein nie zu vervollständigendes Bild oder eine an sich eingeschränkte Meinung erweitern helfen. Lediglich auf das politische Primat des Géricault-Bildes zu schauen, es zu deuten als „ein historisches Menetekel, um damit jeder falschen Beschönigung, Heroisierung oder gar Verfälschung der Geschichte des Exils in den Jahren zwischen 1938 und 1941 entgegenzutreten“⁸², wie es Hermand resümiert, verkennt, dass hier nicht nur ein Bild und dessen allegorische Potenz zur literarischen Anschauung gebracht sind, sondern dass vermittels des Géricaultblocks neben den politischen vor allem ästhetische und anthropogene Kategorien vorgestellt sind. Diese aber werden, außer über das maritime Ereignisbild, insbesondere über die lebensgeschichtlichen Details seines Malers und über den von Rüniger betonten Überlebensbericht der beiden Schiffbrüchigen Corrêard und Savigny vermittelt. Ausgerechnet am *Floß der Medusa* das primär politische Interesse von Peter Weiss dingfest zu machen, hieße, die anderen Komponenten des Géricaultblocks zu ignorieren.

Peter Weiss baut aber in diesem *Kompositum* ein relevantes Zeichensystem auf, das sich aus der Multiperspektivität unterschiedlichster Standorte ergibt und in einem komplexen Erzählverfahren die Geschehnisse auf dem Floß⁸³, im Atelier Géricaults, im Pariser Salon, im Louvre zusammenführt. Dieses aufwändige narrative Verfahren wendet Peter Weiss bezeichnenderweise ausschließlich in der Präsentation des Schiffbruchbildes an, wie überhaupt bei den anderen Ereignisbildern die Frage nach dem Entstehungsverlauf, den mögli-

⁸¹ Eine der markantesten Belegstellen erwähnt Achim Kessler in seiner bereits erwähnten Untersuchung über die Figurenkonstellation der *Ästhetik des Widerstands*, in der er sich in prägnanter Weise über den Ich-Erzähler äußert. Vgl. ÄdW, I, S. 305: „Was sich anbahnte in mir, war mir vermittelt worden durch die Menschen, die mir, in fortwährendem Wechsel, nachkamen. Ihre Stimmen, der Ausdruck ihrer Gesichter, manchmal nur ein Blick, eine Geste, eine kurze Bemerkung, das Ertragen ihrer Schmerzen, der Übergang von der Schwäche zur Zuversicht, die Haltung, von der jeder geprägt war ... dies alles fügte sich zusammen zu einem Gewebe, das seine Vollendung schon in sich trug ... Die Aufgabe, die sich mir stellte, hatte ich nicht um meiner selbst willen zu leisten, ich verstand sie als eine Kraft, die auch in vielen andern wirksam war und uns als einer Klärung entgegentrieb. Gemeinsam besaßen wir dieses geschärfte Wachsein.“

⁸² Jost Hermand: Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben, a.a.O., S. 118

⁸³ Vgl. ÄdW, II, S. 12: „Beim ersten Anblick schien es noch möglich, daß auf dem Floß an die zweihundert Menschen Platz finden könnten, doch kaum hatten sich etwa fünfzig darauf zusammengeschart, begann es, bis an die Reling zu sinken, und auch als die meisten Fässer mit Lebensmitteln abgeworfen worden waren, standen die Ausgesetzten, nach dem Hinzukommen der übrigen, bis über die Hüfte im Wasser, so eng aneinandergepreßt, daß sie sich nicht rühren konnten.“

chen Vorlagen des Malers sowie dessen Persönlichkeitsstruktur über einige nennenswerte Marginalien nicht hinauskommt.

Bereits im ersten Band der *Ästhetik des Widerstands*, als der Protagonist *prima volta* mit Géricault, zudem mit einer nur mäßigen Reproduktion vom *Floß der Medusa* konfrontiert wird, ist offenkundig, dass hier ein künstlerischer Sonderfall auftaucht, der innerhalb des Romanverlaufs entfaltet werden soll und den politischen Gehalt der bislang vorgestellten Bilder übertrifft⁸⁴. Hermand verschließt sich überdies der Tatsache, dass sämtlichen Ereignisbildern zwar ihr sozial-politischer oder historischer Hintergrund abgelesen und die Authentizität des Dargestellten hinterfragt wird, dass aber der Protagonist darin in erster Linie ästhetische Kategorien aufspürt. Die sind- und darin ist Hermand zu widersprechen - stets an den Schrecken als ästhetischer Modus des Wahrnehmens gebunden. Der künstlerische Weg, den Géricault beschreitet, um zur Ausführung seines Bildes zu gelangen, der an *Physis* und Psyche einsetzende Verschleißprozess sowie die Details aus dem Überlebensbericht werden nicht um einer politischen Aussage willen rekonstruiert, sondern um in Verbindung mit dem Marinebild *Das Floß der Medusa* als ein assoziatives Zeichensystem zu bestehen.

Das akribische Arbeitsverfahren, das Géricault auf der Suche nach einem ästhetischen *Nonplusultra* für die menschliche Extremsituation auf dem Floß anstrengt, und das Hermand bei der Emphase auf eine politische Aussage⁸⁵ außer Acht lässt, präfiguriert aber wesentliche *Topoi* der nachfolgenden Romanhandlung. Zeichnungen anzufertigen „von den Köpfen und Rümpfen Guillotinierten“ (ÄdW, I, S. 348) oder der Hinweis auf „Hautverfärbungen an Toten“ (ebd.) sowie auf die charakteristische „Physiognomie von Geisteskranken und Sterbenden“ (ebd.), wie sie Géricaults Wahrnehmungsinteresse finden, um die maltechnische Ausführung zu perfektionieren, verweisen auf die sukzessive Todesnähe, die den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* bestimmt. Vorausdeutend ist damit auf die Gesichter der guillotinierten und erhängten Widerstandskämpfer von Plötzensee verwiesen, der Todeskampf nicht nur Géricaults vorweggenommen, sondern das Leiden und Sterben der Mutter des Ich-Erzählers und der Selbstmord der Schriftstellerin Karin Boye. Deutlich wird, dass die Gewichtung des Géricaultblocks zugunsten einer von Weiss angeblich beabsichtigten politischen Übertragung das ästhetisch-semantische Zeichensystem unterschätzt, das aus zahlreichen, assoziativ und emblematisch verschränkten Zeichen besteht.

Das Interesse von Peter Weiss ist, bei allem politischen Bewusstsein des Autors, der Schrecken, wie er in der metaphorischen Ausdruckskapazität des Schiffbruchs und des Floßes kulminiert. Das symbolische Duo ist imstande, die meisten der Schreckensszenarien in der *Ästhetik des Widerstands* zu repräsentieren. Und das sind die wiederkehrenden Momente der

⁸⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 348: „So konnte das, was zweifelhaft und unzureichend war im Leben des Künstlers, doch plötzlich umschlagen in Überlegenheit. Aus Dahindämmern, dem kraftlosen Daliegen auf den glitschigen Planken des Floßes wuchs eine noch unverbrauchte Energie empor ...“

⁸⁵ Vgl. Jost Hermand: *Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben*, a.a.O., S. 118: „Schließlich ist der Untergang der Medusa und das Ausgesetztsein auf einem brüchigen Floß, das von den Wogen willenlos hin- und hergerissen wird, für ihn nicht nur ein Symbol des französischen Kolonialismus, sondern auch für die Situation all jener Linken, die sich nach der Niederlage im Spanischen Bürgerkrieg, dem Anschluß des Stalin-Hitler-Paktes, dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Isolierung im Exil plötzlich auf sich selbst zurückgeworfen sahen und an den Rand der Verzweiflung gerieten.“

KÖRPERLICHKEIT, der ZWANGSGEMEINSCHAFT und des ENGEN RAUMES - sowie der im Roman mehrfach geäußerten Möglichkeit des UNTERGANGS und der permanenten Frage nach dem eigenen ÜBERLEBEN. Der Überlebenskampf der Spanischen Brigardisten korrespondiert mit der verelendeten Lage der Schiffbrüchigen auf dem *Floß der Medusa*, die verdurstend, der Unbill von Sonne und See ausgesetzt, dem Tod näher sind als dem Leben. Auf diese zu entziffernden - oder zu dechiffrierenden - Evokationen hat es Peter Weiss von vornherein angelegt, noch ehe dem Ich-Erzähler das maritime Ereignisbild unbedingt noch vor seiner Abreise aus Spanien begegnet:

„Was bei uns zutage trat, war nicht geordnet, oder vielmehr, es unterstand andern Folgerichtigkeiten, es gehörte nicht den breitfließenden Strategien an, sondern kam tropfend, kaum hörbar, aus trocknen, verschorften Lippen. Die Pressedienste nannten alles beim Namen, was auch für uns von Bedeutung war, die Ortschaften, die im Feuer lagen, die Daten der Angriffe und Rückzüge, die Zahl der Toten und Verwundeten ... die, die es mitteilten, und die, die es aufnahmen, blieben unbeteiligt, auch wenn sie förmlich von Leichenbergen eingekreist waren, auch wenn sie vom Ernst der Situation sprachen. Zu wissen, daß die meisten nicht mehr mit uns rechneten, gehörte in Spanien zum Überleben, wer an uns dachte, sah uns höchstens als eine Art von Gladiatoren, die irgendein Todesspiel betrieben, Filmstreifen überbrachten der noch unversehrte Welt ein paar Wolken von Staub, in denen Kämpfende untergingen.“ (ÄdW, I, S. 308/309)

Die unübersehbaren Signalwörter lauten hier „Überleben“ und „untergingen“. Es sind die beiden nahezu exklusiven Synonyme, die dem metaphorisch-semanticen Umfeld des Schiffbruchs entstammen und mit der Géricault-Problematik in den Romanzusammenhang eingefügt sind. *Die Ästhetik des Widerstands* ist schließlich ein Roman, der *eo ipso* vom Überleben weniger und vom Untergang vieler berichtet. Dieser Befund, der auf einer vitalen literarischen Organisiertheit des Autors fußt, reicht über einen politischen Platzhalter im Sinne der Floßgeschichte als Versuch, den Untergang zu überleben und der Übertragung auf die internationale Linke⁸⁶, wie ihn Jost Hermand für das *Floß der Medusa* konstatiert, weit hinaus. Vor allem aber in den von Hermand so krampfhaft nihilierten Dimensionen des Schreckens werden die vom Géricaultblock ausgehenden Referenzen deutlich. Sie sind, um das abermals zu betonen, durch eine literarische Sprache organisiert und *qua* ästhetischer Zeichen gestaltet, nicht aber durch eine nur augenfällige politische Übertragung.

Weiss' sezierender Blick und sein seit der frühen Prosa erkennbares Interesse für körperliche Zeichen, für kleinste organische Regungen und Veränderungen der *Physis*, trifft insbesondere in der *Ästhetik des Widerstands* auf eine kaum zu überblickende Bandbreite an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Sie kulminiert in zahlreichen Körperbildern einzelner Romanfiguren, die mit einem psychosomatischen Leiden versehen sind, das sich, wie etwa bei Max Hodann, fortgesetzt ausdrückt und sich zunehmend verschlechtert.

In der zitierten Spanienepisode geht es scheinbar nur marginal um den Befund von „trocknen, verschorften Lippen“, die dem Informationsaustausch der Brigardisten einen gequälten Charakter verleihen. Darüber hinaus weist diese Negativdiagnose auf eine grundsätzli-

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 118: „Um selbst in einer solchen Situation, die der schlimmsten Niederlage der Linken in diesem Jahrhundert gleichkommt, nicht völlig unterzugehen, griff Weiss das Bild vom *Floß der Medusa* auf.“

che Läsion hin, wie sie in der Schiefelage auf dem europäischen Kontinent zu sehen ist. Der Transfer vom kleinen Körperzeichen auf die Völker-Ebene, mehr noch, auf das Leiden des Menschen im universalistischen Sinne gelingt über das *Floß der Medusa* und dem dort regelrecht potenzierten Schmerz. Die Analogien zur Spanienepisode und den erwähnten trockenen Lippen als Zeichen eines Mangels werden in den „Schilderungen des Dursts, des Versiegens von Trinkbarem“ (ÄdW, II, S. 16) deutlich, wie es zu Beginn des II. Bands der *Ästhetik des Widerstands* heißt.

Deutlicher noch als der Hinweis auf die verschorften Lippen stellt das hervorgehobene anatomische Merkmal „unsre bloßgelegte Haut“ (ÄdW, I, S. 309) einen Vorgriff auf die körperlichen Malträtierungen dar, denen die Schiffbrüchigen auf dem provisorischen Floß ausgesetzt sind. Peter Weiss' Wahrnehmungsinteresse, das schon im frühen Prosastück *Der Fremde* die strapaziösen Schmerzerfahrungen auf einem Floß imaginiert und in *Von Insel zu Insel* sowie in *Abschied von den Eltern* die Disposition des Ausgesetztseins literarisiert, entgeht selbstverständlich auf dem *Floß der Medusa* „das Motiv des Schmerzes, der Qual“⁸⁷ nicht. Seine auf Körperlichkeit zielende visuelle Analyse und die ausschnittweise Perspektive spüren zielgenau die physikalische Wirkung von Salzwasser und Sonne auf den menschlichen Organismus auf und verzeichnen die erlittenen Blessuren: „Das Salzwasser hatte die Haut an ihren Füßen und Beinen zu Blasen aufgetrieben und abgeschält, ihre Leiber waren mit Quetschungen und Wunden bedeckt.“ (ÄdW, II, S. 16)

Die Korrespondenzen zum *Floß der Medusa* werden, so zeigt sich anhand dieser Textstellen, durch Weiss' literarische Sprache organisiert. So wird ein weiterer Imaginationsgehalt aus der Spanienerfahrung im Géricaultblock unmittelbar wieder aufgenommen. Die zermürbende Situation des Ich wird im Anschluss an das eindringliche Haut-Motiv mit einem weiteren organischen Detail, genauer gesagt: einer Vorgänglichkeit erweitert: „... Sand barst hervor, die Finger verkrampften sich im Sand, Sand knirschte zwischen den Zähnen.“ (ÄdW, I, S. 309) Dieses Zahn-Motiv, das die innere Angespanntheit und nervöse Unruhe des Protagonisten kennzeichnet, taucht im Géricaultblock wieder auf: „... es war, als sei auch die Zeit zerborsten, und als hätte ich sie, indem ich mich durch ihre Schichten wühlte, zwischen den Zähnen zu zermahlen.“ (ÄdW, II, S. 15)

Das Naturemblem des Sandes wiederum verbindet das „Grauen in der Sandkuhle bei Madrid“ (ÄdW, I, S. 344) in Goyas *Erschießung der Aufständischen* mit der „gelbliche(n) Verfärbung der Wellen“ (ÄdW, II, S. 11), das als ernstzunehmendes navigatorisches Zeichen des Schiffbruchs der Fregatte „Medusa“ auf einer Sandbank ankündigt. Die Evidenz des Schreckens und des Katastrophischen: Genau hier liegt der Akzent, den Peter Weiss anhand der Ereignisbilder, insbesondere mit dem *Floß der Medusa*, setzt.

Deutlich wird damit, dass die Flößlinge und die in Spanien kämpfenden Brigadisten noch vor der eigentlichen Ankunft in Paris und der signifikanten Szene im Palais des schwedi-

⁸⁷ Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten, a.a.O., S. 67

schen Bankiers Aschberg⁸⁸ in eine Beziehung gesetzt sind: Nicht aber etwa im Sinne einer politisch zu verortenden Parabel, die das politische System und die Korruptierbarkeit des französischen Staates hervorhebt und zum Desiderat erklärt. Es ist die literarische Organisation, die zu betonen ist: Peter Weiss' subversiv vorgenommene Konstruktionsleistung, die im Leitmotiv des Schreckens bleibt und sich in vielfältigen semantischen Bezügen artikuliert. Lineare Zuschreibungen, die sich durch eine von Peter Weiss angeblich favorisierte Option leiten lassen, wie das Hermand in seinen Ausführungen unternimmt, verkürzen oder übersehen dieses Konstruktionsvermögen und setzen sich über die literarische Sprache hinweg.

Seit seiner frühen Prosa geht es Peter Weiss immer um Tiefenstrukturen. Sind mit dem Überleben und dem Untergang bereits zwei zentrale Kategorien genannt, die vom Anfang bis zum Ende die *Ästhetik des Widerstands* begleiten, und die im metaphorisch-ästhetischen Gerüst von Floß und Schiffbruch geradezu unübersehbar sind, so ist der Protagonist seit dem Eintritt in die Internationale Brigade mit der Allgegenwart des Todes konfrontiert.

Das Spannungsverhältnis von Kunst und Leben – um das auszuhalten, wird das Ich in die Geographie Spaniens⁸⁹ versetzt – bringt aber gleichzeitig eine enorme Reizüberflutung und sinnliche Wahrnehmung mit sich. Alles angeeignete Wissen, alle gesammelten Erfahrungen, die das Ich während seines Einsatzes bei den Brigardisten macht, stehen in enger Verbindung zum Leben. Peter Weiss zeigt damit ein Ich, das verwundbar ist, seinen Nöten und Zweifeln ausgesetzt ist und dass sich jenseits einer fast klinisch zu prognostizierenden „Subjektentwicklung“⁹⁰ oder eines so genannten „edukativen Prozesses“ verhält. Das Ich taucht auf als ein sensibler Mensch – freilich als Romanfigur.

In Spanien steht es erstmalig den „Toten und Verwundeten“ (ÄdW, I, S. 309) gegenüber, sie werden fortan zur Gegenwart gehören. Den Bildgehalten von Delacroix über Picasso bis hin zu Goya sind Todeskonzeptionen eingeschrieben, denen die Maler mit ihrer Aus-

⁸⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 7; Die unleugbare Verknüpfung der Schiffbrüchigen auf dem *Floß der Medusa* mit den aus Spanien Demissionierten wird zu Beginn des II. Bandes mit einem fast zu übersehenden Emblem eingeleitet, gemeint sind die „dunkle(n) Gemälde, Seestücke, Landschaften, in schweren Goldrahmen“. Diese Nuance hat eine ankündigende Bedeutung, weist sie doch auf das bevorstehende maritime Thema hin und meldet gleichzeitig über den kunsthistorischen Terminus „Seestücke“ auf die intensive Auseinandersetzung mit dem maritimen Ereignisbild Théodore Géricaults hin. Die eigentliche Evokation, die das Geschehen auf dem *Floß der Medusa* vorwegnimmt, ist die eingeengte Haltung, in der Peter Weiss die Brigardisten im umfunktionierten Schlafsaal zeigt: „Schlafende lagen auf den Sofas, kauerten in den Fauteuils, zerschleiße Kleidungsstücke waren über die Lehnen geworfen, ein nackter Fuß ragte aus einer Decke hervor, eine schlaffe, gedunsne Hand hing hinab zu staubigen Stiefeln.“

⁸⁹ Die Geographie der Iberischen Halbinsel wird, um die sinnlich-haptischen Erfahrungen der Ich-Figur und die emotionale Bindung an den Ort seines Aufenthaltes zu versinnbildlichen, in eine Leib-Metaphorik übersetzt. Die Anfälligkeit und Verletzbarkeit, die über das Individuum hinausgeht, und die Vitalität eines Landes in seinen Lebensgewohnheiten und Lebensäußerungen meint, ist damit emphatisch aufgezeigt. Auch hier wird deutlich, dass die semantischen Bezüge mit der Verwundbarkeit auf dem *Floß der Medusa* korrespondieren und, dass das Grauen von Plötzensee mit der Hals- und Kopfmotivik bereits angedeutet ist. Vgl. ÄdW, I, S. 307/308: „Die Karte betrachtend sahn wir den klobigen, zerbeulten, geschundnen Leib unsres Lands, den an der Brust abgeschnürten Rumpf und oben Hals und Kopf, ständigen Schlägen ausgesetzt. Nervenfäden gleich erstreckten sich die Straßen nach Murcia, Almería, Albacete, Cuenca, unerreichbar war für uns Barcelona geworden, der Sitz der Regierung, aber noch schlug der Puls in Madrid, noch spürten wir die Offenheit zum Meer.“

⁹⁰ Vgl. Achim Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O.

drucksfähigkeit⁹¹ begegnet sind. Der Ich-Erzähler wird diesen ästhetischen Todeskonzeptionen gegenüber sensibilisiert und erkennt, wie schmal der Grat zwischen Leben und Tod ist, wie sehr er selbst in der Nähe des permanenten „Duells auf Leben und Tod“ (ÄdW, I, S. 335) ist.

8.8 Alfred Messmann: *Das Floß der Medusa* als ästhetische Parabel und als Spiegel für einen Roman der Ästhetik

Der Beitrag von Alfred Messmann, der Peter Weiss' Kunstessay zum *Floß der Medusa* als die „faszinierendste Bildinterpretation des Werks“⁹² bezeichnet, rückt eine ästhetisch vermittelte Kategorie in den Vordergrund, die über das Schiffbruch-*Tableau* sichtbar gemacht wird. Ohne dass Messmann die literarische Sprache des Géricaultblocks untersucht, um daran vor allem den Spiegelungseffekt des Gemäldes für den Ich-Erzähler, aber auch für den Leser der *Ästhetik des Widerstands* herauszustellen, filtert er eine der zentralsten Kategorien aus Weiss' Lesart von Géricaults Gemälde heraus. Es ist die als Pyramide vorgestellte Körperlichkeit, die keilförmig ineinander verschränkten Leiber „der schon Toten mit den noch Lebenden“⁹³. Gerade dieser eminent wichtige Vorstellungsgehalt, der die permanente Gefährdetheit des Subjekts und die existentiellen Nöte der meisten Romanfiguren nachdrücklich reflektiert, ist in der Analyse des Gesamtromans übersehen worden. Die referierten Ereignisbilder in Weiss' Roman, deren ästhetischer Index gewissermaßen auf der ersten Seite mit der Betrachtung des Pergamonfrieses auf der Berliner Museumsinsel vorgegeben ist, zeichnen sich neben der Augenblicksstruktur und der radikalen Körperlichkeit, insbesondere durch das Nebeneinander von Noch-Lebenden und Schon-Toten aus. In die radikale Zeitlichkeit, ein primär temporales Strukturmerkmal, das Weiss' Auswahl der Ereignisbilder lenkt, fügt sich ein weiterer ästhetischer *Valeur*. Bildhaft gesprochen, ist es der seidene Faden, an dem das Leben hängt.

Hier wird einer das Bewusstsein erweiternden Vorstellung Raum geschaffen, die für den jugendlichen Ich-Erzähler bedeutsam wird. Peter Weiss trägt sie in einem Konstrukt vor, in dem abermals Leben und Kunst unmittelbar aufeinander treffen: Ayschmann, der den Protagonisten begleitet, gerät nach der intensiven Betrachtung von mitgebrachten Bildreproduktionen, ausgerechnet in den stillen und beinahe paradiesischen Fruchtgärten, in eine bedrohliche Krisensituation:

„Ayschmann war plötzlich blaß geworden, er sank vornüber, das Buch fiel ihm aus der Hand. Ich legte ihn ins Gras. Er preßte die Hände an die Schläfen, nur eine Schwäche sagte

⁹¹ Vgl. ÄdW, I, S. 335: „Das Zerstörerische, das sich über Spanien hermachte, wollte nicht nur Menschen und Städte, sondern auch die Ausdrucksfähigkeit vernichten.“

⁹² Alfred Messmann: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults „Floß der Medusa“. In: Manfred Holodyskis/Wolfgang Jantzen (Hrsg.): Studien zur Tätigkeitstheorie. Persönlicher Sinn als gesellschaftliches Problem. Materialien über die 5. Arbeitstagung zur Tätigkeitstheorie A.N. Leontjews vom 20.-22.1.1989 in Bremen, Bielefeld, 1989, S. 93-100

⁹³ ebd., S. 95

er, geht schnell vorbei, und richtete sich schon wieder auf. Die Bilder, mit denen wir uns in dieser Stunde befaßt hatten, waren geprägt von der Schnelligkeit und Heftigkeit, in der Lebendiges ausgelöscht werden konnte. So wie wir selbst es taten, hoben sich die gemalten Figuren von der Vernichtung ab, lagen, knieten, krochen über Berge von Leichen. Unaufhörlich sei der Tod ihm jetzt gegenwärtig, sagte Ayschmann. Die Maler hatten eine Sekunde des Nochlebens der übermächtigen Zerstörung abgewonnen und in Zeitlosigkeit versetzt.“ (ÄdW, I, S. 345)

Im Gegensatz zu Rürger, der den kathartischen Effekt des rationalen Schiffbruch-Berichts für den Ich-Erzähler behauptet, konzentriert sich Messmann ausschließlich auf die Wirkung des Schiffbruchbildes, das in einer ganz bestimmten Phase des Romans auftaucht, nämlich am Übergang vom ersten zum zweiten Band der *Ästhetik des Widerstands*. Für den Roman ist damit ein Scheitelpunkt erreicht. Man kann ihn so beschreiben, dass bis dahin bestimmte Fähigkeiten und Erkenntnisgewinne vorliegen müssen, die für die Rezeption des Werks unerlässlich sind.

Sowohl der Ich-Erzähler - und hier liegt der interessante Ansatz in Messmanns Unternehmen - als auch der Leser von Peter Weiss' Roman sind gehalten, aktiv eine Fähigkeit her auszubilden, um die „... im dritten Band dargestellte ‚Hadeswanderung‘ im faschistischen Deutschland in ästhetischer Weise produktiv durch(zu)stehen“⁹⁴. Messmann unterstellt damit eine paradigmatische Funktion, die für sämtliche Kunstgegenstände, die innerhalb des Romans auftauchen und diskutiert werden, gelte: „Alle Erkundungen zur Kunst haben kunsttheoretisch die Funktion, auch den Leser in den Stand ästhetischer Urteils- und Gestaltungsbildung zu versetzen.“⁹⁵ Insofern deutet Messmann den Spiegelungseffekt und den ästhetischen Bildungsgang, die der Protagonist im Verlauf seiner Beschäftigung mit Géricault erlebt, als solche, die der Leser wiederum nachzuvollziehen habe - und die sich über diesen literarisch konstruierten Weg einstellen. Um diese Wirkung zu erzielen, wird der Géricaultblock in dieser Ausführlichkeit und mit einem auffallend akribischen Sinn für Detailgenauigkeit erzählt.

Die Katastrophe wahrnehmen, die sich auf der „Medusa“ ereignet hat und begreifen, welche „Schicksals- und Leiderfahrung“⁹⁶ mit dem Schiffbruch verbunden war, das ist die Gemeinsamkeit, die sich zwischen Géricault und dem Ich-Erzähler ergibt und eine „Identität“⁹⁷ zwischen ihnen stiftet.

Dass die Entstehungsgeschichte des Bildes, Géricaults Bemühungen, Überlebende zu befragen, zahlreiche Studien anzufertigen, schließlich ein Modell des Floßes nachzubauen, derart eingehend rekapituliert wird, ist nicht nur der technischen Ausführung und dem künstlerischen Ehrgeiz des Malers zuzuschreiben. Vielmehr parallelisiert Weiss mit seiner sorgfältigen Rekonstruktion Géricaults Arbeitsweise und - auf diesen Aspekt zielt Messmann besonders bei seiner Untersuchung: Die betriebenen Studien Géricaults und die so in

⁹⁴ Alfred Messmann: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“, a.a.O., S. 100

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ ebd., S. 94

⁹⁷ ebd.

literarischer Sprache von Peter Weiss aufgeschriebenen dienen der „... emotionalen wie begreifenden Annäherung an die Dramatik der Geschehnisse.“⁹⁸

Indem der Maler in seiner identifikatorischen Verschmelzung mit den Flößlingen seine Subjektivität nicht verbirgt, diese vielmehr in der künstlerischen Ausführung direkt einbringt, wird der Wirklichkeitsstatus der Kunst, so folgert Messmann, hinterfragt. Nicht die Illustration oder die mimetische Wiedergabe der Geschehnisse anlässlich des Schiffbruchs von 1816 ist Géricaults ästhetisches Anliegen, das *Floß der Medusa* konstituiert eine neugeschaffene Wirklichkeit, die jene halluzinativen Elemente, innerpsychischen Grenzzustände bis hin zu „Visionen und Wahnvorstellungen“ aufnimmt, von denen der Maler geplagt ist und an denen er schließlich scheitert⁹⁹.

Peter Weiss hat mit dieser empathetischen Darstellung deutlich gemacht, wie sehr der Künstler mit seiner Persönlichkeit in ein Werk eindringt und sich in diesem auch wieder finden lässt. Dass der Autor der *Ästhetik des Widerstands* damit nicht zuletzt im *Nukleus* seines Werkes einen Selbstkommentar abgibt, dürfte außer Zweifel stehen:

„Indem er zugleich seinen Ich-Erzähler in Géricaults Wirklichkeit hineinversetzt, ihn durch jene, wie Weiss es formuliert, Fülle von ineinander verschobenen und versponnenen Schichten und Ablagerungen (II, 7-28) gehen lässt bis hin zu dem Punkt, wo auch der Ich-Erzähler selbst Teil des Gemäldes wird, gibt Weiss zugleich etwas preis von seiner eigenen Kunstproduktion.“¹⁰⁰

Mit Géricault wird gleichzeitig das „Maß an emotionaler Anstrengung“¹⁰¹ in Erinnerung gerufen, das herausragende Kunst dem Kunstschaffenden abverlangt. Der multilaterale Kunstgriff des Autors, sein Konstruktionsvermögen, besteht darin, dass der Protagonist sich die Empathie, den „Aufruhr und (die) unbändige Empörung über die Situation der Verzweifelten“¹⁰², auf dem Floß sich zu Eigen macht. Hinter dieser gespiegelten Empathie befindet sich freilich die seines Erfinders: Peter Weiss' eigene Disposition, die seit dem Frühwerk auf eine grundsätzliche Unzugehörigkeit und Verletzbarkeit des Menschen gerichtet ist, eine Annahme, die für den französischen Maler nicht weniger gilt¹⁰³.

Der „Augenblick des Nochlebenwollens“¹⁰⁴, wie er sich aus dem Gegensatz zwischen den dahinsiechenden Leibern auf dem Floß und den der Brigg sich entgegengestreckten Lei-

⁹⁸ ebd.

⁹⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 23: „... sein Leben war das eines in die Enge Gedrängten, Eingekapselten, der Haß auf die Überheblichkeit, die Eitelkeit der Gesellschaft trieb ihn in den Zusammenbruch, wenn er sich zuletzt fast ausschließlich in Gefängnissen, Irrenhäusern und Leichenhallen aufhielt, so deshalb, weil er es nur noch zwischen den Ausgestoßenen ertrug, ihnen war er verwandt, vor dem desillusionierten Gesicht des Diebs, beim Studium der gelblich bleichen Haut, der rot umrandeten Augen der Wahnsinnigen fand er Übereinstimmung mit sich selbst ...“

¹⁰⁰ Vgl. Alfred Messmann: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“, a.a.O., S. 96

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² ebd., S. 95

¹⁰³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 466: „Géricault, der sich in sein Inferno versetzt hatte. Schuf sich sein eigenes Canto -“.

¹⁰⁴ Alfred Messmann: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“, a.a.O., S. 95

bern ergibt, ist ein existentielles Ausdruckszeichen für den Widerstand als *Quasi*-Ausdruck „... menschlicher Würde im Kampf gegen menschenvernichtende Destruktivität“¹⁰⁵. Messmann hat damit die *partout* politische Deutungsebene, die Weiss angeblich als Substrat aus dem *Floß der Medusa* zieht und die apologetisch in Hermands Beitrag unter Beweis gestellt werden soll, regelrecht aufgelöst. Sein Vorschlag zielt auf eine anthropogene Deutung bzw. auf einen für die Kunst rückbezüglichen Status. Das Bild wird primär als „... das Produkt der Gestaltung von Welt seitens des Kunstschaaffenden“¹⁰⁶ interpretiert, also als zunächst auf sich selbst verweisende Ausdrucksform bestätigt und respektiert.

Das *Floß der Medusa* unter Berücksichtigung vielfältiger Aspekte und Aporien zu betrachten, ist der für Peter Weiss *idealiter* vorgeführte Rezeptionsweg. Den zu beschreiten und sich damit zu bewähren, welche *Quintessenz* oder persönliche Entscheidung auch immer am Ende damit verbunden ist, zeigt Peter Weiss seinen Protagonisten in dessen möglicherweise markantestem Auftritt in der *Ästhetik des Widerstands*. Den französischen Maler porträtierend, seine erste Initialzündung zu einer großen Schiffbruch-Szenerie und die disparaten Stadien der künstlerischen Umsetzung erinnernd, den Fragen nachgehend: Was wurde aus dem Bild? Was wurde aus dem Maler? - das offenbart das grundsätzliche Wesen der Kunst:

„... und über welche Ebenen der Wirklichkeitsaneignung und -verarbeitung sie sich bricht und entwickelt, aber auch: welches Maß an emotionaler Anstrengung gefordert ist, um dem Gegenstand diejenige Gestalt zu geben, die ihm in der Auffassung des Künstlers angemessen ist.“¹⁰⁷

So werden innerhalb des Géricaultblocks Rezeption einerseits und die künstlerische Produktion andererseits - Messmann spricht von einer verbindenden Identität zwischen dem Ich-Erzähler und Géricault - als eine komplexe ästhetische Widerstandsleistung vorgestellt. In dem Maß, wie der Protagonist die emotionale Anstrengung nachzuvollziehen bereit ist, die Kunst *per se* abverlangt und von welchen innerpsychischen Konflikten sie begleitet sein kann, dringt er in das innere Wesen des Kunstwerkes vor. Über den Weg des anschauenden Denkens verschafft sich das Ich stellvertretend über die Künstlerpersönlichkeit Géricaults und dessen Hauptwerk einen grundsätzlichen Einblick in die Bedingungen von Kunst, welche Form von Wirklichkeit sie abbildet oder ob sie nicht am Ende eine eigenständige Ausdrucksweise von Wirklichkeit¹⁰⁸ vorschlägt, die jenseits empirischer Bezüge steht. Ein erfolgreicher Rezeptionsverlauf, so Messmann, ist mit der Vorgehensweise des Ich-Erzählers gewährleistet, der sich diese Anstrengungen vergegenwärtigt und so sukzessive bis zur Vision vordringt, die der Künstler, in diesem Fall Géricault, mit seinem Kunstwerk verfolgt:

¹⁰⁵ ebd., S. 96

¹⁰⁶ ebd., S. 97

¹⁰⁷ ebd., S. 96

¹⁰⁸ ebd., S. 97: „Kunst als Spiegel meint in der Sichtweise von Weiss nicht die fotomechanische Reproduktion von etwas, sondern die Schaffung von etwas durch die Art und Weise ihrer Darstellung. Dies meint Antizipation einer neuen Realität.“

„Wird im ästhetischen Akt des Nacherlebens die aktive Rekonstruktion der Formgebung sichergestellt, dann ist auch für den Rezipienten nachvollziehbar, was den Künstler zur Produktion seines Werks getrieben hat ...“¹⁰⁹

Indem Géricault die Antinomie zwischen der tödlichen Bedrohung, wie sie auf der fast zweiwöchigen Irrfahrt auf dem *Floß der Medusa* vorherrschend war, und dem ausschnitthaften Moment des verzweiferten Widerstands, als eine mögliche Rettung darstellt, hat er seinen eigenen Kampf um die Darstellungsweise gelöst und sein eigenes Hadern abgeschlossen. Hierin liegt eine für Géricault geltende urpersönliche Widerstandsleistung, die der Ich-Erzähler angesichts der persönlichen wie gesellschaftlich desolaten Lage aufnimmt. Unbeeindruckt von den Unterschieden, die Géricault und den Ich-Erzähler bereits durch die zurückliegende zeitliche Entfernung kennzeichnen, die zwischen dem Verfertigen des Bildes und der Rezeption liegt, verweist Messmann auf eine weitere signifikante Leistung des Géricaultblocks. Der Spiegelungseffekt, wie er sich beim Ich-Erzähler als Rezipient des Bildes einstelle, gewährleiste eine Kontinuität, die dem Kunstwerk zugute komme und den damit transportierte Imaginationsgehalt für die Zukunft sichere. Kunst als relevantes Ausdruckszeichen einer übergeordneten Kultur fungiere damit als aktive Erinnerungsarbeit. Erinnerung aber woran?

Messmann zielt auf die Erinnerung, „... daß so lange Hoffnung auf die Gestaltung einer besseren Welt bleibt, wie es Menschen gibt, die sie bewahren und umzusetzen versuchen.“

¹¹⁰ Der Begriff des „Menschen“ vereint hier die „zusammengeführten, vielfältigen Vernetzungen“¹¹¹, die Messmann bereits zu Beginn seines Beitrags anspricht und wie sie für die Überlebenden auf dem Floß für Géricault, für den Ich-Erzähler, für den Autor der *Ästhetik des Widerstands* und seine aktuellen Leser gelten. Das erlebende Verstehen und das teilnehmende Beobachten verbinde diese unterschiedlichen „Menschen“.

Géricaults Affirmation gilt den gegen den Untergang ankämpfenden Flößlingen. Der Ich-Erzähler hält in seinem Rezeptionsverlauf abermals die Erinnerung an den Schiffbruch und an die Leidenserfahrung der Zwangsgemeinschaft auf dem Floß wach. Diese Erinnerung ist aber aufgestockt mit der Geschichte der persönlichen Katastrophe Géricaults - und positiv gedeutet - mit der Geschichte der künstlerischen Produktion, Géricaults hervorstechender Leistung, seinem „existentieller Kampf als Widerstand.“¹¹² Der Mittelsmann zwischen Autor und Leser der *Ästhetik des Widerstands* ist der Protagonist:

„Er rezipiert, wie Kunst, hier: Géricaults Gemälde, durch den Ich-Erzähler rezipiert wird. So wird der Leser von Weiss veranlasst, Kunst über den Weg der Interpretation wahrzunehmen. Für den Leser stellt die von Weiss vorgestellte Interpretation die Folie dar, durch die hindurch er überhaupt Zugang zur Kunst und ihren Aneignungsweisen bekommt.“¹¹³

¹⁰⁹ ebd.

¹¹⁰ ebd., S. 99

¹¹¹ ebd., S. 95

¹¹² ebd., S. 96

¹¹³ ebd., S. 99

Mit Blick auf die Erinnerungsleistung von Kunst ist darüber hinaus festzuhalten, dass es Peter Weiss ist, der *Konstrukteur* des Romans, der die von Messmann so genannte „Folie“ des Ich-Erzählers mit einer bestimmten Intention einsetzt. Wenn gesagt wird, dass der Ich-Erzähler abermals die Leidenserfahrung auf dem Floß erinnert, wohlgernekt zuzüglich der Erinnerung an die Künstlerfigur Géricault und dessen emphatische Motiv-Auswahl, so ist es in dieser parabolischen Situation Peter Weiss, der hier auftritt. Zwar geht Messmann (abgesehen von einigen Andeutungen) nicht so weit, zu behaupten, dass Géricault als Doppelgänger oder als *Alter ego* des Schriftstellers auftritt und die Geschichte um das *Floß der Medusa* letztlich das eigene Produktionsverfahren der *Ästhetik des Widerstands* spiegelt. Dennoch: Der Rezeptionsweg, den der Ich-Erzähler vorexerziert, ist einer, den sich Peter Weiss für seinen Roman erbeten würde.

Die Strapazen, aber auch die Häme zu erinnern, das Ringen um Anerkennung, das Ausgesetztsein von tiefen Zweifeln und banger Hoffnung, das Zurückgezogenheit bis hin zur völligen Isolation - diese mentalen Rahmenbedingungen am Beispiel des französischen Maler glaubhaft und affirmativ ins Bewusstsein zu rücken, kann auf das gigantische Projekt des 1000-Seiten-Romans hin gelesen werden. Die parallel geschriebenen *Notizbücher* enthalten zahlreiche Einträge, die diese subversive Spiegelung bestätigen.

Allein, dass diese Möglichkeit der Deutung besteht, ohne dass sie sich zwingend ergeben müsste, demonstriert aber den ästhetischen Mehrwert, den die Géricaultpassage als Kernstück der *Ästhetik des Widerstands* für sich reklamieren kann. Den Schiffbruch in dieser und in keiner anderen Form zum Ausdruck zu bringen, dass heißt einen „Keil gegen die Welt der Vernichtung“¹¹⁴ zu artikulieren und damit bei aller Leiderfahrung und Radikalität des Schreckens einen optimistischen Ausblick zu wagen, der die Gestaltung einer besseren Zukunft prognostiziert. Das ist für Messmann die allegorische Qualität des Bildes. Der Maler war damit in der Lage, einen Affront auf das zeitgenössische Regime auszusprechen und indirekt eine Veränderung des *Status quo* anzumahnen.

In seiner identifikatorischen Lesart von Géricaults Menschenfloß und seiner seit der Erkundung des Pergamonfrieses geübten Haltung, Kunst *a priori* nach dem zu befragen, was sie im Augenblick des Betrachtens - also für die unmittelbare Zeiterfahrung des Rezipienten - leisten kann, entdeckt der Ich-Erzähler in „seiner Annäherung an dieses Werk Géricaults(,) Kunst im Spiegel seiner Zeit.“¹¹⁵ Kunst wird also über den Weg der Interpretation wahrgenommen. Gehalten, wie Géricault nach einem künstlerischen Ausdruck zu suchen und damit einen persönlichen Akt des Widerstands gegen den überbordenden Schrecken zu leisten, findet das Ich in dem Schiffbruchbild ein Menetekel dieses Schreckens, gleichzeitig aber auch den Impuls, zu widerstehen, denen verbunden zu bleiben, die gegen die drohende Vernichtung angehen:

„Und so wie Géricault durch die Darstellung von Aufruhr und Empörung seinen Gestaltungswillen auf eine bessere Zukunft Ausdruck verleiht, so ist es nun auch der Ich-Erzähler,

¹¹⁴ ebd., S. 98

¹¹⁵ ebd.

der im Nachvollzug der Darstellung des Gemäldes sich denen zugehörig weiß, die sich zum Keil gegen die Welt der Vernichtung formieren.“¹¹⁶

Messmann hat deutlich gemacht, dass der Géricault-Passage eine über sich hinausweisende Bedeutung zukommt, die im Bereich der Rezeption und der Erinnerungsarbeit, aber auch in der emotionalen Verarbeitung des Romangeschehens respektive des leitmotivisch auftauchenden Schreckens verankert ist.

Der Katharsis-Effekt, den Rürger ausschließlich für den Ich-Erzähler geltend gemacht, wird bei Messmann konsequenterweise auf den Leser übertragen, der „... die Erfahrung der mimetischen wie kathartischen Funktion von Kunst als Werkzeug des Produktivmachens menschlicher Leidens- und Schicksalserfahrung“¹¹⁷ machen soll. Damit wird unterstellt, dass die *Narratio* des singulären Schreckens auf dem *Floß der Medusa* und die geschilderte *Krisis* des Künstlers eine für den gesamten Roman substantielle Bedeutung annimmt, also eine repräsentative Funktion trägt. Weiss hat den Ich-Erzähler von vornherein so ausgestattet, dass dieser den *Nimbus* eines *Pars pro toto* trägt. Dieser Status ist eine zentrale Prämisse, aus der heraus die von Messmann konstatierte Spiegelung möglich ist. Mit anderen Worten: Nur weil Géricault das Schiffbruchbild so und nicht anders konzipiert hat, kann der Ich-Erzähler die zunächst für ihn relevante - dann aber weiterführende - Spiegelung vornehmen.

Das heißt auf der Ebene des Romans: Nur weil Peter Weiss seinen Ich-Erzähler so und nicht anders konstruiert, kann der Leser, mit dem der Autor von der ersten Seite an in einer kommunikativ-ästhetischen Auseinandersetzung steht, eine über die Kunst ermöglichte Spiegelung erfahren. Wie sich Géricault mit seinen Phantasien und Halluzinationen auf das Floß begibt, so traut sich der Ich-Erzähler, die Geschichte rekapitulierend, auf das *Plateau*. Und schließlich: So evoziert die gesamte Géricault-Passage, dass sich auch der Leser imaginär unter die Schiffbrüchigen wagt und die Schreckenserfahrung auszuhalten beginnt und um die Rettung bangt:

„Distanzierung bei gleichzeitiger Identifikation - das sind die beiden sich innerpsychisch aufbauenden Pole, die Weiss im Leser als Voraussetzungen für die Verarbeitung des Romangeschehens erzeugen will.“¹¹⁸

Wie das Ich Géricaults radikales Ereignisbild im Pathos seines epochalen Schreckens und in der Erwartungshaltung an seine Zeit knüpft und liest, so ist der Leser der *Ästhetik des Widerstands* in den Stand gesetzt, dem *Floß der Medusa* eine auf seine Zeit hin zielende Aussage abzugewinnen. Diese impliziert, dass im kulturellen und zeitübergreifenden Erinnerungsverfahren bereits der Maler „eine Sekunde des Nochlebens der übermächtigen Zerstörung abgewonnen und in Zeitlosigkeit versetzt“ (ÄdW, I, S. 345) hat und dass Peter Weiss seinerseits das Schiffbruchbild in diesem Sinne nutzbar gemacht hat. Kraft dieser

¹¹⁶ ebd., S. 98

¹¹⁷ ebd., S. 100

¹¹⁸ ebd., S. 99

mehrfachen Spiegelung ist nicht nur der authentische Schiffbruch im Vorgang des Lesens neuerlich erinnert und wach gehalten, sondern im Impakt damit die künstlerische Leistung des Malers und des Schriftstellers. Erinnert sind vor allem die Schrecken, für die der Leser mit dem Géricaultblock sensibilisiert werden soll und die mit dem *Floß der Medusa* präfiguriert werden: Die „... im dritten Band dargestellte ‚Hadeswanderung‘ im faschistischen Deutschland“¹¹⁹

Auch wenn Messmann in seinem Beitrag den ephemeren Anspruch der Kunst und der Kultur als die großen Paradigmen des Erinnerungsvermögens anhand der Géricault-Passage weiterführend herausarbeitet und sein Ansatz die Kunstproduktion (Géricault/Weiss) sowie die -rezeption (Ich-Erzähler/Leser) als diversifizierende und zeitlich auseinander liegende Spiegelungen vorführt, fehlt auch hier die grundsätzliche Berücksichtigung des metaphorischen Gehalts, der dem *Floß der Medusa* inhärent ist. Kunst als Spiegel erfahrbar zu machen und die übergeordnete Repräsentanz zu ermöglichen, die Messmann an Géricaults Ereignisbild nachweisen kann, ermöglicht sich nur deshalb, weil damit ein hochrangiges künstlerisches Zeichen mit universeller Ausstrahlungskraft zitiert und seinerseits erinnert ist: Der Schiffbruch.

Damit nicht genug, ist das maritime Ereignisbild Géricaults nur deshalb als „Sinnbild eines Lebenszustands“ (ÄdW, I, S. 345) verfügbar, weil es alles desintegrierende Dokumentarische einer authentischen Schiffskatastrophe ausmerzt und damit zum Superlativ in der ikonographischen Tradition von Schiffbruchbildern wird. Es hängt also einerseits mit dem universellen Topos vom Schiffbruch zusammen, dass die von Messmann nachgewiesenen Spiegelungseffekte im Rahmen der Kunstaneignung, den Ich-Erzähler und den Leser der *Ästhetik des Widerstands* betreffend, überhaupt funktionieren. Zum anderen wirkt neben dem metaphorischen Gehalt der Schiffbruch-Variation Géricaults ein in der Kunstgeschichte einmaliger *Impetus*, dessen evokative Ausstrahlung das *Floß der Medusa* zum *Nonplusultra* der maritimen Ereignisbilder macht. Es löst sich ganz aus der authentischen Schiffskatastrophe, die Géricault noch als Initiationsquelle dient. Alle Fakten, die es akribisch zusammenzutragen galt, und die den Maler gleichermaßen empörten wie in seinem Ehrgeiz beflügelten, dienten nicht einer möglichst wahrheitsgetreuen, also authentischen Darstellung. Selbst die scheinbar beiläufigsten Details, genau auf diesen Zusammenhang macht Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* mehrfach aufmerksam, führen nicht dazu, dass sie der Maler in seiner Bildkomposition entsprechend berücksichtigt¹²⁰. Das Gegenteil scheint der Fall:

¹¹⁹ ebd., S. 100

¹²⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 15: „Was war aus der Frau geworden, fragte sich Géricault. Eigentümlicherweise hatten die Berichterstatter nichts mehr darüber ausgesagt, obgleich der Umstand, daß eine einzige Frau zwischen den Männern anwesend war, besondere Beachtung verdient hätte. Er wollte wissen, ob um die Frau gekämpft worden war, oder ob das Geschlechtliche unter der tödlichen Bedrohung jede Bedeutung verlor.“ Es ist natürlich nicht biographisch verbürgt, ob sich Géricault tatsächlich diese Art implementierenden Fragen gestellt hat. Auch hat Peter Weiss in der semantischen Konstruktion dieser Passage offen gelassen, ob hier Géricault die Frage nach der Sexualität stellt, oder, ob hier bereits das Erkenntnisinteresse des Protagonisten ergänzend Géricaults Frage zuspitzt. Dessen ungeachtet, hat dieses interrogative Intermezzo für die *Ästhetik des Widerstands* eine verweisende Funktion. Dass hier von einer „einzige(n) Frau“ die Rede ist, die sich zwischen Männern aufhält, antizipiert die zweite große nautische Szene des Romans, die Schiffspassage Lotte Bischoffs am Bord der *Ferm*, wo sie sich inkognito als einzige Frau im Schiffsponton versteckt hält. Unter den Bedingun-

Géricault löst sich mehr und mehr von der dokumentarischen Vorlage der Schiffskatastrophe von 1816 und beansprucht stattdessen ein Höchstmaß an künstlerischer Freiheit¹²¹.

8.9 Exkurs Julian Barnes: *Das Floß der Medusa* und die künstlerische Freiheit Géricaults. Impuls eines Schriftstellers

Man muss Julian Barnes in seiner eigenwilligen Interpretation nicht folgen¹²². Trotzdem scheint gerade in der von ihm betriebenen Kühnheit und in der mitunter respektlosen Verständigung über dieses Bild, dem schließlich eines von zwölfteilmöglichen Kapiteln, Welt zu beschreiben, gewidmet ist, eine evidente Auffassung von Kunst vertreten und auf das *Floß der Medusa* übertragen zu sein. Der einseitigen zweckrationalen Inanspruchnahme des Bildes zugunsten etwa einer dokumentarischen oder politischen Aussage¹²³ erteilt Barnes eine Absage.

Dass er das Kapitel zum *Floß der Medusa* aber mit „Schiffbruch“ überschreibt, zeigt, wie das Bild auf seinen metaphorischen Gehalt hin gelesen wird. Angebliche Widersprüche aufdeckend, die sich zwischen einer fast zweiwöchigen Seenot und der furiosen Körperlichkeit

gen des beengten Mikrokosmos' entwickelt Weiss eine während des Romanverlaufs zurückgehaltene Thematik: die der Geschlechtlichkeit, wie sie am Floß der Medusa artikuliert wird.

¹²¹ Denise Aimé Azam: Géricault und seine Zeit, München 1967, S. 170: „Er hatte zweifellos seine ersten Entwürfe im Kopf, und ohne Zögern, ohne jedes Modell, malte er jenen in weißes Leinen gehüllten Leichnam, der, hinüber in das Meer getaucht, wie von den Wellen verschlungen zu werden scheint. Die vollkommen frei erfundene Gestalt ist die einzige auf dem ganzen Bild, die ein wenig unwahrscheinlich ist, auf einer Plattform liegend, 13 Tage lang von den Wellen überspült war, und mit Tüchern verhüllt, die wohl schon längst als Segel gedient hätten.“ Der Autorin sollte allein diese Figur zur grundsätzlichen Annahme verhelfen, dass Géricault sich schon weit vor den letzten Korrekturen auf der Leinwand um eine weitgehende künstlerische Freiheit bemüht hat. Und dass er ferner mit den maltechnischen Gepflogenheiten einschließlich des rigorosen Akademismus der Französischen Malschule gebrochen hat. Bereits die Anzahl der Schiffbrüchigen stimmt mit der Zahl der Überlebenden von 1816 nicht überein. Es ist aber die auf dem Floß gegebene Figurenkonstellation und ihre Konstitution, die ein grundsätzlich allegorisches Verständnis des Gemäldes nahe legen. Der Schriftsteller Julian Barnes legt wohl die intellektuell pointierteste und undogmatischste Interpretation zum *Floß der Medusa* vor. Seine neugierigsten Fragen richten sich an die Körperlichkeit. Vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln. Aus d. Engl. v. Gertraude Krueger, Zürich 1990, S. 162: „Wir können ja verstehen, warum er aus der sinkenden Gestalt eine gesonderte Vertikale gedachelt hat, warum er ein paar Komparsenleichen hinzugefügt hat, um den formalen Aufbau zu stützen. Aber wieso sehen alle - sogar die Leichen - so muskelbepackt, so ... gesund aus? Wo sind die Wunden, die Narben, die Auszehrung, die Krankheit? Das sind Männer, die ihren eigenen Urin getrunken, am Leder von ihren Hüften genagt, ihre eigenen Kameraden verzehrt haben. Fünf der fünfzehn haben nach ihrer Rettung nicht mehr lange gelebt. Warum sehen sie dann so aus, als kämen sie gerade vom Body-Building?“ Und dann gelangt Julian Barnes zur freizügigen Deutung, dass das Gemälde dem authentischen Schiffbruch längst den Rücken zugekehrt habe; ebd., S. 163/164: „Das Gemälde hat sich vom Anker der Geschichte gelöst. Das ist nicht mehr ‚Szene eines Schiffbruchs‘, geschweige denn ‚Das Floß der Medusa‘. Wir stellen uns das grausame Eiland auf diesem Unglücksgefährt nicht einfach nur vor; wir werden nicht einfach nur zu den Leidenden. Sie werden zu uns. Und das Geheimnis des Bildes liegt in seiner Energieverteilung. Schauen wir es uns noch einmal an: den heftigen Wirbelsturm, der sich aus diesem muskulösen Rücken aufbaut, während sie sich dem Pünktchen des rettenden Schiffes entgegenstrecken. Die ganze Anstrengung - wozu? Die Hauptwelle des Bildes findet formal keinen Widerhall, genau wie die meisten Gefühle des Menschen keinen Widerhall finden. Nicht nur Hoffnung, sondern jedes zehrende Verlangen: Ehrgeiz, Haß, Liebe (vor allem Liebe) - wie selten doch erreichen unsere Emotionen das Objekt, das ihnen zu gebühren scheint. Wie hoffnungslos sind unsere Signale; wie dunkel der Himmel; wie groß die Wellen. Wir sind alle verloren auf See, hin und her geworfen zwischen Hoffnung und Verzweiflung, und winken etwas zu, das vielleicht niemals kommen wird, um uns zu retten.“

¹²² Vgl. Julian Barnes: Eine Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln. Aus d. Engl. v. Gertraude Krueger, Zürich, 1990

¹²³ ebd., S. 151

auf der Leinwand ergeben, verfolgen die Absicht, den Status der Kunst zu manifestieren. Und das bedeutet, dem Bild einen anderen als einen politisch-dokumentarischen Anspruch zu unterstellen und diesen mit einem aktiven Rezeptionsverhalten herauszufordern. So individuell und unterschiedlich die Rezeptionsverläufe und auch die Intentionen zwischen Peter Weiss und Julian Barnes sind, beide interessieren sich für das *Floß der Medusa* als „Sinnbild eines Lebenszustands“ (ÄdW, I, S. 345)

Beide sind in ihrer pluralistischen Haltung ausschließlich dem metaphorischen Mehrwert des Bildes gegenüber aufgeschlossen. Sie lesen es, die Kunstproduktion und vorhergehenden Rezeptionsverläufe recherchierend, im Bewusstsein der Jetztzeit. Der metaphorische Mehrwert des Schiffbruchbildes¹²⁴ erlaubt ihnen das. Sie bleiben damit strikt im enigmatischen Moment des Ästhetischen, das Aporien nicht aufzulösen versucht, sondern sie als ein zur Kunst Zugehöriges betrachten und in ihrer innovativen Deutung bewusst integrieren.

Das heißt, die beiden Schriftsteller lassen sich auf eine ideologische Inanspruchnahme des Bildes, wie es die Sekundärliteratur zumindest für Peter Weiss unterstellt hat, gar nicht erst ein und sehen darin vielmehr, nicht zuletzt aus Gründen ihres eigenen Kunstschaffens und Selbstverständnisses, eine eminente künstlerische Ausdrucksform. Weil diese, im Falle des Menschenfloßes von Géricault so unberechenbar¹²⁵ bleibt, hat Julian Barnes darin eine paradigmatische Geschichte über die Welt dingfest machen können und Peter Weiss - in gleichsam universeller Manier - das *Floß der Medusa* zum radikalen Exempel des menschlichen Widerstands statuiert.

Im Unentschieden eines optimistischen Ausblicks auf eine bessere Zukunft, wie sie die Winkenden und Sicht-Auftürmenden verkörpern und der Kapitulation, die in den dahinsiechenden Leibern figuriert ist, hat Barnes auf die Vergeblichkeit menschlichen Bemühens an sich und auf eine grundsätzliche Unzugehörigkeit verwiesen. Liest man die entsprechende Passage aus Barnes Schiffbruchkapitel genau, so lässt sich darin eine Attitüde ausmachen, die der Vergeblichkeit ein Trotzdem gegenüberstellt: Auch wenn wir niemals gerettet werden, und wir unsere Hoffnungen sprichwörtlich fahren lassen müssen, so winken wir trotzdem. Auch wenn unsere Emotionen, „vor allem (die) Liebe“¹²⁶, unbeantwortet bleiben, so lieben wir trotzdem. Und - so ist hinzuzufügen: Auch wenn wir wissen, dass wir sterben müssen, so versuchen wir zu leben und erwarten hoffend den nächsten Tag. Das *Floß der Medusa* perpetuiert in der zur Schau gestellten Körperlichkeit jenen Vorklang, der sich bereits im *Introitus* des Romans vernehmen lässt. Dort ist es der nimmermüde Kampf

¹²⁴ Dieter Bachmann: Folgen eines Untergangs. Géricaults Monstergemälde „Das Floß der Medusa“ - die Vorgeschichte, das Werk und seine Fortsetzung. In: du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 2, 1994, S. 18: „Wir sind in einer Metapher, die in jeder Zeit eine andere Deutung zulässt.“

¹²⁵ Vgl. Julian Barnes: Die Geschichte der Welt in 10 1/2 Kapiteln, S. 159: „Die Zeit löst eine Geschichte in Form, Farbe, Emotionen auf. Modern und unwissend, denken wir uns die Geschichte neu aus: stimmen wir für den optimistischen, sich gelb färbenden Himmel, oder für den trauernden Graubart? Oder glauben wir am Ende beide Versionen? Das Auge kann von einer Stimmung und einer Interpretation zur anderen springen: war das vielleicht eine Absicht?“

¹²⁶ ebd., S. 164

des Menschen gegen die erniedrigende Unbill von Unterdrückung, der bei aller Aussichtslosigkeit aufgenommen wird. Was der Berliner Pergamonfries programmatisch dem gesamten Roman überschreibt, das ist dem Ich das *Déjà-vu* in der Augenblicksemphase des französischen Malers:

„... einander haltend und von sich stoßend, ... überklettern ... überaus verwundbar in der Blöße ... verwoben alle in eine Metamorphose der Qual, erschauernd, ausharrend, wartend auf ein Erwachen, in fortwährendem Dulden und fortwährender Auflehnung, in unerhörter Wucht, und in äußerster Anspannung, die Bedrohung zu bezwingen, die Entscheidung herbeizurufen.“ (ÄdW, I, S. 7/8)

Diese an den Anfang gesetzte superlativische Ausnutzung eines Sprachbildes, in der die starke Dynamik eines semantisch-syntaktischen Gerüsts den Stein verlebendigt und somit die erstarrte Körperlichkeit bewegt, ist genau der ultimative Moment, den Géricault abgepasst hat, um sein „Sinnbild eines Lebenszustands“ zu malen. Mit dem *Floß der Medusa* findet Peter Weiss geradezu das malerische Äquivalent zum Pergamonfries. Genau genommen ist es der ikonographische Höhepunkt der ineinander verbundenen mythologischen Gestalten. Dessen Radikalität und Expressivität überzeugt den Autor als Emblem und als eindringlichen Auftakt für sein hier ansetzendes Romanprojekt.

Die statuarische Gruppe, die in einer pyramidalen Bewegung nach oben gezeigt ist und „einander haltend“ dem Niedergang entgegenwirkt, nimmt das Ich noch im Beisein seiner Weggefährten auf der mitten in Berlin liegenden Museumsinsel wahr. Dort schon ist die Gefährdung und Todesnähe, wie sie die bildnerische Kunst in Szene gesetzt und mythologisch verfremdet hat, mit der unmittelbaren Alltagswirklichkeit und der Bedrohung des Subjekts parallelisiert worden: Die uniformierten Nazis, mit Hakenkreuz kenntlich gemacht, dem „Wahrzeichen der neuen Herrscher“ (ÄdW, I, S. 11), sind für alle unverkennbar am Ausgang des Pergamonmuseums postiert. Peter Weiss hat diese beklemmende museale Atmosphäre, Kunst im Zeitbewusstsein eines epochalen Schreckens und in einer angespannten Erwartungshaltung wahrzunehmen, entsprechend im Géricaultblock wieder aufgenommen, als das Ich zum letzten *Rencontre* mit dem *Floß der Medusa* in den Pariser Louvre zurückkehrt.

Während die postierten neuen Machthaber im Eingang des Berliner Museums (und des Romans) die ankündigende Funktion übernehmen, dass mit ihnen gleichzeitig eine neue Ära anbricht und dass ihre angestrebte Hegemonie noch über die Freiräume der Kunst verfügen wird, ist die Stimmung im Pariser Louvre, auf die das Ich trifft, ungleich angespannter. Die Freiräume der Kunst sind nicht nur ideologisch bedroht, sondern faktisch in Gefahr: Der Einmarsch deutscher Truppen in die französische Hauptstadt steht unmittelbar bevor, der Louvre wird evakuiert. Akustisch vermittelt sich dieser Ausnahmezustand durch das persistente „Läuten der Handglocken“ (ÄdW, II, S. 41)

Der diskrete strukturelle Hinweis, der sich zwischen dem Pergamonmuseum und dem Pariser Louvre ergibt, ist das vernommene „Schaben der Füße“, das dem Ich zusammen mit seinen Freunden zu Gehör kommt und das als „Schaben von Schritten“ (ÄdW, II, S. 43), während der hektischen Betriebsamkeit, die Besucher des Louvre hinauszudrängen, aber-

mals wahrgenommen wird. Diese literarästhetisch artikulierten Zeichen, die sich überaus subtil über den gesamten Roman erstrecken, gilt es im Zuge des Rezeptionsverlaufs zu erkennen und zu erschließen. Das ist insgeheim der Anspruch der *Ästhetik des Widerstands*, über das Lektüreerlebnis beim Leser eine „ästhetische Bildung“¹²⁷ in Gang zu setzen, die jeweils vorgeführten Kunstwerke - ob Fries oder Gemälde - in ihrer paradigmatischen Funktion für diesen selbst zu leistenden Prozess zu erkennen. Und das führt zurück zum ausgewählten Moment in Géricaults *Floß der Medusa*, der mit Rückgriff auf bereits erkannte Strukturen und ästhetische Indizien den Leser - wie am Pergamonfries gezeigt - gewissermaßen vorbereitet und kundig trifft. Es ist die zum Augenblick zugespitzte Zeitlichkeit, die letztmögliche Sekunde, eine Entscheidung herbeizuzwingen, die das Los der ausharrenden Flößlinge verändern kann, „... als der Mast der rettenden Fregatte am Horizont auftaucht und die Verzweifelten mit der letzten Kraft ihres Überlebenswillens ein letztes Lebenszeichen vor dem drohenden Tod zu geben versuchen.“¹²⁸

Diese Apotheose ist unabhängig von ihrem Ausgang, also der Möglichkeit des Scheiterns und der Vergeblichkeit allen Bemühens - wie es Barnes deutet -, eine potentielle Anstiftung, es den Schiffbrüchigen gleichzutun und dem scheinbar unabänderlichen Schicksal zu widerstehen und aufzubegehren. Das Dennoch gerade angesichts einer Vergeblichkeit im ontologischen Sinne ist die Übereinstimmung des von Barnes und Peter Weiss gelesenen Schiffbruchbildes. Barnes fragt naiv, sind das überhaupt noch die Schiffbrüchigen der „Medusa“-Katastrophe und erkennt gleichzeitig, dass der Rezeptionsvorgang mit einer Veränderung einhergeht: der Betrachter sieht sich und sein Verhalten in den Flößlingen wieder. Peter Weiss' Interpretation folgt dieser Annahme und er unterstellt sie dem Maler:

„Der Beschauer, so hatte es der Maler gewollt, sollte, wenn auch keiner der Gescheiterten ihm einen Blick zuwandte, sich in unmittelbarer Nähe des Floßes wähen, es sollte ihm scheinen, als hinge er, mit verkrampftem Griff, an einem der vorspringenden Bretter.“ (ÄdW, II, S. 27)

Weiss hat sehr genau bemerkt, dass keiner der Schiffbrüchigen seinen Blick in Richtung des Betrachters lenkt, also keine direkte appellative Wirkung von ihnen ausgeht. Für den Leser stellt diese Konfiguration eine Herausforderung dar: Die Umgrenzung des Floßes an der unteren Bildhälfte hört genau an der Stelle auf, an der der Zuschauer das Geschehen in Blick nimmt. Es ist ein hochgradig indifferenter Grenzbezirk¹²⁹, dessen exponentielle Qualität den Autor der *Ästhetik des Widerstands* als einen gefährdeten Ort, von dem aus sich Wahrnehmung lenkt, fasziniert. Das *Faszinosum* liegt in der ambivalenten Struktur des Or-

¹²⁷ Alfred Messmann: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“, a.a.O., S. 100

¹²⁸ ebd., S. 93

¹²⁹ Peter Weiss greift hier auf einen bevorzugten Vorstellungsbereich seiner frühen Prosa zurück, in der Grenzbezirke, die nicht genau zuzuordnen sind, und die in erster Linie poetologisch entworfene, also konstruierte Landschaften sind, dem wahrnehmenden Ich mit einer prädestinierten Wahrnehmung zuteil werden. Vgl. Peter Weiss: Von Insel zu Insel, a.a.O, S. 9: „Auf dem halb an Land, halb unter Wasser liegenden Bootssteven sitzend, blicke ich über das Meer.“

tes, der einerseits dem Betrachter eine Zugehörigkeit vermittelt, andererseits aber davon so weit entfernt ist, dass eine direkte Involviertheit ausgeschlossen ist.

Peter Weiss hat die imaginative Möglichkeit genutzt, das Floß über den Rand hinaus zu verlängern, um auf einem Balken oder einem Brett den Betrachter¹³⁰ zu platzieren. Da Peter Weiss diese Option selbst artikuliert und in der *Ästhetik des Widerstands* mangels einer Illustration seinem Leser dieses Bild vorstellbar macht, ist der Begriff „Betrachter“ in mehrfacher Weise gespiegelt (Messmann). Auch wenn der Begriff die Besucher des Pariser Herbstsalons 1816 sowie die über eine Reproduktion und schließlich eine direkte Konfrontation erzielte Rezeption des Protagonisten impliziert, so zielt Peter Weiss mit „Betrachter“ auf seinen Leser, dem er diesen extravaganten Standort zumutet! Zumuten muss! - versteht man Messmanns Ausführungen richtig, da der Leser mit dem *Floß der Medusa* in eine neue, erweiterte Rezeptionsphase des Romans eintritt. Der Leser ist wie an keiner weiteren Stelle des Romans für die Belange der Kunst sensibilisiert worden; der Roman als eine Kunstform wird in sein Bewusstsein gerückt:

„Distanzierung bei gleichzeitiger Identifikation - das sind die beiden sich innerpsychisch aufbauenden Pole, die Weiss im Leser als Voraussetzungen für die Verarbeitung des Romangeschehens erzeugen will.“¹³¹

Möglicherweise liegt hier der Schnittpunkt mit Weiss' vorgeschlagenem Wahrnehmungsstandort, der diese beiden Antinomien - Distanz und Identifikation - erst ermöglicht. Auch Barnes Kategorie der ‚Vergeblichkeit‘ muss sich in diesem so formulierten Verhältnis nicht ausschließen, zumal Barnes seine ‚Vergeblichkeit‘ nicht mit einem nihilistischen Zug ausstattet, sondern ihr ein ausdrückliches Dennoch auferlegt hat. Géricault hat sich, so Messmann, nicht vom Siechtum des Todes - also der Kapitulation vor dem Leben - leiten lassen, als er nach einem entscheidenden Moment in der Darstellbarkeit des Schiffbruchs gerungen hat. Das letztmalige Aufbäumen und das virulente Aufbegehren gegen den Tod, der mit den Leichen auf dem Floß versammelt ist und der sich in der auftürmenden Welle manifestiert, ist Géricaults künstlerischer Kontrapunkt:

„In der Meereswelle drückt der Maler - einer naturhaft hereinbrechenden Katastrophe gleich - die drohende Vernichtung der Entrechteten aus. Doch ist es die zur Pyramide gestaltete Ballung von Menschen, die ihm gleichzeitig zum Symbol für den Widerstand gegen die einbrechende Gefahr wird.“¹³²

¹³⁰ Auch hier liegt der Idee ein Vorstellungsgehalt zugrunde, den Peter Weiss ebenfalls in *Von Insel zu Insel* entwirft und dem späterhin in *Fluchtpunkt* als eine cineastische Episode aus Murnaus *Tabu* identifiziert wird. Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 30: „Da war anstelle der fröhlichen Kühnheit des Diebes von Bagdad das Unerreichbare getreten, und immer wieder beschäftigte mich die Schlußszene, in der der Held der entführten Geliebten nachschwimmt ins offene Meer, und immer weiter hinter dem Boot zurückbleibt, bis seine Kräfte erlahmen und er ertrinkt, zuletzt taucht nur noch seine Hand aus dem Wasser auf.“

¹³¹ Alfred Messmann: *Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung*, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“, S. 99

¹³² ebd., S. 95

Mit der imposanten Welle in der linken Bildhälfte und der unverhältnismäßig winzigen Brigg am Horizont hat der Maler eine Antinomie zwischen tödlicher Bedrohung und verzweifelter Widerstand formuliert. Unter dem Eindruck des grassierenden Faschismus auf dem Kontinent und seinem (kleinen) persönlichen Dagegenhalten, indem er sich den Brigardisten anschließt, wird dem Ich-Erzähler diese Widersprüchlichkeit zur probaten Spiegelfläche. Das trifft umso mehr zu, als dieser sich in der von Géricault umgesetzten Proportionalität von extensivem Schrecken (Welle und Leiden auf dem Floß) und der fast verschwindenden Hoffnung (Rettungsbrigg und gegenseitiges Auftürmen der Standfesten auf dem Floß) - angesichts der Vorkommnisse in Spanien¹³³ - wieder finden kann: „... und die Rettung war so entlegen, daß es schien, als müsse sie erst erdacht werden.“ (ÄdW, I, S. 345)

8.10 Ruth M. Capelle: Nautisches Gefüge. Das *Floß der Medusa* als Assoziationsdepot für die *Ästhetik des Widerstands*

Der zweiteilige Aufsatz von Ruth M. Capelle mit der nüchternen Überschrift „Das ‚Floß der Medusa‘ in der ‚Ästhetik des Widerstands‘“, ¹³⁴ liest Géricaults prominentes Ereignisbild ausgehend von Weiss' Ich-Erzähler, als eine „Metapher der Exilerfahrung“¹³⁵. Dabei weist sie nach, dass die erste Auseinandersetzung des Bildes in Spanien noch mit einer anderen Erwartungshaltung konnotiert ist, als es im II. Band der *Ästhetik des Widerstands* im direkten Gegenüber mit dem Gemälde der Fall ist. Dem *Floß der Medusa* wird demzufolge Géricaults persönliches Scheitern zugrunde gelegt und die Demissionierung der Brigardisten von einer noch in Spanien vorherrschenden positiven Grundaussage als „Sinnbild der Hoffnung und Einsicht“ schließlich zum „Sinnbild der Vergeblichkeit“¹³⁶ herabgesetzt. Die besondere Bedeutung dieses Beitrags liegt darin, dass er neben der metaphorischen Bedeutung des Bildes für den Gesamtroman auf indirekte Bezüge hinweist, die über den Géricaultblock hinaus in der *Ästhetik des Widerstands* weiterhin wirksam sind. Das ist die bereits erwähnte Schiffspassage Lotte Bischoffs durch die Nord -und Ostsee nach Nazi-Deutschland, die Capelle als „... intensiv herausgestelltes Gegenteil der Reise der Medusa“ interpretiert.¹³⁷

Die Autorin verzichtet darauf, dieses assoziative Moment, das sich bereits über die nautische Thematik ergibt, zu erläutern. Unklar bleibt auch, warum sie die illegale Schiffsreise von Stockholm nach Bremen als Gegenentwurf sieht. Beide nautischen Szenen sind über ästhetische Kategorien und semantische Bezüge miteinander verbunden. Ohne ins Detail gehen zu wollen, korrespondiert die Fahrt der „Ferm“ mit der Expedition der „Medusa“ von 1816, weil beide Ausfahrten ein Gefahrenmoment darstellen. Die Schifffahrtsrouten

¹³³ Vgl. ÄdW, I, S. 312: „Wir erinnerten an Badajoz, wo im August Sechsenddreißig das Morden nach jeder faschistischen Eroberung begann. Tausende von Menschen waren dort in die Arena geführt, von Maschinengewehren niedergemäht und mit Säbeln abgestochen worden.“

¹³⁴ Vgl. Ruth M. Capelle: „Das ‚Floß der Medusa‘ in der ‚Ästhetik des Widerstands‘“. In: *tendenzen*, Nr. 147, S. 26-29, bzw. (dies): „Das Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“. In: *tendenzen*, Nr. 148, S. 75-79

¹³⁵ ebd., S. 29

¹³⁶ ebd.

¹³⁷ ebd., S. 27

liegen zwar kontinental und zeitlich weit voneinander entfernt, führen aber beide durch gefährliches Gewässer. Über diesen Moment der unmittelbaren Bedrohung geht es Weiss aber stets darum, die an den Kunstwerken gewonnenen Erkenntnisse auf das Leben (der Romanfiguren) zu übertragen. Die als (Kunst)Historie übermittelte Geschichte von der Senegalexpedition der „Medusa“, ihr faktischer Schiffbruch, der verbürgte Bericht zweier Überlebender, die Produktionsgeschichte eines übergroßen Gemäldes dazu sowie das Leben des Malers werden mit der Ausfahrt der Ferm in einem Gegenwartsmodell wieder aufgenommen.

Die *Ästhetik des Widerstands* will den historischen Gegenstand, auf den sie rekurriert, als eine stets wiederkehrende Erfahrung spiegeln. Insbesondere gilt das für die Kunstwerke, die während der Spanienerfahrung in Form eines *Cabier d' Arts* auftauchen und als Bildnisse der Moderne bzw. der unmittelbaren Jetztzeit der Romanfiguren (Picassos Guernica) eine Verweisfunktion übernehmen und aufzeigen, dass die menschlichen Rahmenbedingungen der gewaltsamen Unterdrückung der Unteren und der Vorherrschaft weniger Privilegierter scheinbar tradierte und nur schwer zu durchbrechende Axiome sind:

„Völlig gleichgültig, was ein Kunstwerk für seine Epoche bedeutete, wir können es doch nur von unsrer Gegenwart her aufnehmen, ihm die Inhalte geben, die für uns aktuell sind, und die sich vielleicht grundlegend unterscheiden von denen, die einmal der Absicht des Urhebers entsprachen -“ (Nb. 1971-1980, S. 602).

Die Kunstwerke zeigen aber sowohl aufgrund ihres dargestellten Inhalts als auch als empirische Produktionsleistung, dass ein einzelner Künstler zu Pinsel und Leinwand gegriffen hat, um damit *qua* künstlerischen Ausdruck Widerstand gegen diese uralte Konvention, gegen eine erstarrte *condicio humana*, zu leisten. Widerstand zu leisten, dem Untergang entgegenzuwirken - auch bei einer an sich vergeblichen Situation - ist die *Quintessenz*, die Messmann aus dem *Floß der Medusa* gelesen hat. Die Überfahrt der Lotte Bischoff durch das maritime Nadelöhr, den Kattegatt, ist insofern als eine persönliche Widerstandsleistung gegen den Untergang zu lesen.

Interessanter noch ist der Hinweis auf die nächste Exilstation des Protagonisten in Schweden. Capelle bemerkt hier die fast identischen Maße von Géricaults überlebensgroßer Leinwand und Berthold Brechts Atelierraum¹³⁸, in den er sich zurückzieht, um über den schwedischen Freiheitshelden Engelbrekt zu schreiben. Capelle folgert daraus: „... und damit wird es (gem. ist das *Floß der Medusa*, Anm. M.W.) zu einer Metapher der Exilanten in Schweden, die sich bei Brecht versammeln.“¹³⁹

Abgesehen davon, dass die aufwendige Komposition des Géricaultblocks wenig geeignet ist, auf eine bestimmte Gruppierung oder eine nachhaltige Erfahrung des Protagonisten (Exil) gedeutet und damit reduziert zu werden, ist der Erzähler - und das gilt für die meisten der Romanfiguren, in einer durchgängig ambulanten Situation zu sehen. Auch scheint

¹³⁸ Die Maße des Bildes werden allgemein mit 491x716 cm angegeben.

¹³⁹ Ruth Capelle: Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 29

die wechselseitige Konnotierung oder metaphorische Beanspruchung des Schiffbruchbildes, die Capelle dem Autor der *Ästhetik des Widerstands* indirekt unterstellt, nicht mit der grundsätzlichen Textintention Peter Weiss' überein zu stimmen. Fest steht, dass mit dem Géricaultblock ein erratischer Block mit zahlreichen poetologischen Bezügen aufgetaucht ist, der in seinem Bild- und Sprachgehalt derart prägnant ist, dass der weitere Rezeptionsverlauf davon nachhaltig beeinflusst wird.

Das heißt, der Leser ist durch die erzählerische und emblematische Attraktivität der Schiffbruch-Geschichte, die mit einem weitreichenden Perspektivismus ausgestattet ist und mit dieser Art Konstruktionsleistung einen narrativen Diskurs eröffnet, sensibilisiert, Bezüge oder Motive zu verorten, die daran anknüpfen könnten. Die Exilerfahrung, wie sie der Ich-Erzähler seit seinem Entschluss, Berlin zu verlassen und sich den Brigardisten in Spanien anzuschließen, erlebt, sieht Capelle metaphorisch in der „Ausweglosigkeit“ und der „Verlorenheit“ (ÄdW, II, S. 21/22) auf dem *Floß der Medusa* gespiegelt. Diese identifikatorische Lesart in Anbetracht der persönlichen Lage des Ich-Erzählers wird von den meisten Interpreten geteilt. Freilich liegt in der kunsthistorischen Provenienz des Bildes als *Marine* bereits ein fundamentaler *Topos* vor, der das unbestimmte Ziel der Seefahrt, die transitorische Qualität des Ausfahrens und Ankommens schon impliziert.

Insofern ist diese metaphorische Komponente, die Romanhandlung im weitesten Sinne als *navigatio vitae* zu lesen, ohnehin für die *Ästhetik des Widerstands* gegeben. Additiv ein nautisches Bild, und dessen Geschichte als *Quasi*-Schattentext hinzufügen, zudem in ein Romangeschehen, das wie selbstverständlich diverse Schauplätze auf dem europäischen Kontinent, gekoppelt mit enormen Leid- und Schreckenserfahrungen, nachweisen kann, setzt den metaphorischen Grundzustand der Lebensreise geradezu voraus.

Auch Messmann hat im Deutungsspektrum des Floßbildes den Aspekt der „Heimatlosigkeit“ konstatiert, hierfür aber in erster Linie die geschilderte sukzessive Entwurzelung Géricaults herangezogen. Was die Exilstation und die Ankunft des Ich in Schweden anbelangt und die Verbindung zu Géricaults Bildnis, ist indes etwas anderes relevant. Die Brecht-Episode führt aus der belebten französischen Metropole und der unbestreitbaren Sogwirkung des faszinierenden Géricaultblocks in eine akribische Stofflichkeit¹⁴⁰. Dieser Kontrast vermittelt sich dem Leser unmittelbar. Aus der überaus reichen Wahrnehmungsfülle, wie sie in Spanien und in Paris vorherrschend und in einem avancierten Synchronisationsverfahren - teilweise mit surrealistischen Sequenzen - vorgetragen war, muss der Ich-

¹⁴⁰ Vgl. Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, a.a.O., S. 357: „Der Ich-Erzähler wird in Schweden, wohin er von Paris aus emigriert, an Brechts Projekt über den schwedischen Volkshelden Engelbrekt mitarbeiten. Die biographischen Studien, die er über Géricault betrieb, werden ihn im Nachhinein den Unterschied zwischen dessen und Brechts Arbeitsmethoden zeigen: Während Brecht in historischen Ereignissen nach gesellschaftspolitischen Strukturen suchte, die sich modellhaft zur Erklärung von gegenwärtigen Ereignissen und Situationen verwenden ließen, und er literarische Figuren, weil sie zur Kennzeichnung gesellschaftlicher Verhältnisse dienten, kaum psychologisch entwickelt habe, habe Géricault – wie Picasso – in seiner Kunst die Erfahrung des Einzelnen von Geschichte, von Unterdrückung, so authentisch wie möglich wiederzugeben und von hier aus Stellungen zu aktuellem Geschehen zu beziehen versucht.“

Erzähler und damit auch der Leser Abschied nehmen und statt dessen mit der spröden Kargheit der skandinavischen Provinz Vorlieb nehmen.

Die Stadt Paris, die der Protagonist zu Fuß und dadurch intensiv erlebt wird mit der Kategorie einer ‚getäuschten Hoffnung‘ belegt, wie sie auf dem *Floß der Medusa* durch die winzige Brigg am Horizont figuriert ist.

Peter Weiss hat hier bereits indirekte Bezüge gesucht und gefunden, die über die literarische Sprache weiterhin mit dem *Floß der Medusa* Kontakt halten. Wörtlich heißt anlässlich eines abschließenden Spaziergangs durch Paris:

„Bilder der Stadt, wie ich sie während der letzten Tage erhalten hatte, machten sich geltend. Ich glaubte, daß ich hier eine Bleibe finden könnte. Schlag dir Paris aus dem Sinn, sagte Katz. Du bist in das Stadium geraten, in dem die Stadt uns die Möglichkeit eines unversehrten Lebens vortäuscht. Sie schmeichelt uns mit ihrem berühmten Licht, sie lockt uns mit ihrer luftigen Weite, nur um uns von neuem abzuweisen, unmittelbar nah ist sie, und doch nie zu erreichen.“ (ÄdW, II, S. 45)

Das Unerreichbare der Stadt Paris für den Protagonisten wird hier mit der dort typischen meteorologischen Distinktion von Luftspiegelungen begründet. Die ausladenden Avenuen und hellen Fassaden überzeichnen die tatsächlichen Entfernungen oder Abstände und erzeugen eine irrealer Weite. Dieses urbane Charakteristikum, das zudem als ein die Stadt begünstigender touristischer Effekt erinnert wird, korrespondiert unmittelbar mit der ersten grundlegenden Erfassung des Schiffbruchbildes in Spanien. Selbst unter den erschwerten Bedingungen einer nur mäßigen Kunstreproduktion, erfasst das Ich durchaus selbstbewusst nicht nur signifikante Kompositionsprinzipien, wie Perspektive und Figurenkonstellation, sondern gleichzeitig gravierende inhaltliche Aussagen bzw. Widersprüche. Der Romantitel *Die Ästhetik des Widerstands* ist an dieser Stelle neuerlich sprichwörtlich zu verstehen: Der Ich-Erzähler widersteht der im *Floß der Medusa* umgesetzten Ästhetik und deckt die dem Bild anhängigen Widersprüche oder Täuschungen direkt auf. Von hier aus wird der später erfolgte Bezug zu Paris deutlich:

„Von links unten dehnte sich die Gruppe, in ihrer erregten, ineinandergreifenden Gestik, nach rechts oben aus, zielend auf den winzigen Mast, der gleich von einer heranrollenden Welle verdeckt werden würde, von rechts unten, ansetzend am über Bord hängenden Arm eines Toten, stieg die andre Linie auf ... so daß die Richtung, die von der Masse der Figuren beschrieben wurde, die Fahrtrichtung des Floßes durchkreuzte. Dies weckte eine Empfindung von Schwindel. Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß ... Eine Täuschung, eine Halluzination konnte diese auftauchende Hilfe sein, der sich die letzte wachwerdende, gradweise sich steigernde Kraft zuwandte ...“ (ÄdW, I, S. 344/345)

Die entscheidenden Signalwörter, die die Pariser Momentaufnahme und erste Erfassung des Bildes zusammenführen sind hier die beiden Kategorien der Unerreichbarkeit und Täuschung. Hieran zeigt sich, dass es primär Wahrnehmungsereignisse und ästhetisch-hermeneutische Erkundungen sind, die die Bewusstseinsweiterung des Ich beschleunigen. Peter Weiss hat diesen Modus der ästhetischen Erfahrung über das literarische Sprechen sichergestellt. Das heißt, der Autor legt zwar auf inhaltlicher Ebene eine Identifikation seines Protagonisten mit den Flößlingen nahe - etwa wenn er von ihnen als „Versprengte ...

einer ausgelieferten Generation“ (ÄdW, I, S. 345) spricht und damit gleichermaßen die Brigardisten im Auge hat. Entscheidend aber ist das literarische Organisationsprinzip, mit dessen assoziativen Möglichkeiten an jeweils neuralgischen Punkten des Romanverlaufs die Geschehnisse auf dem Floß der Medusa und aus dem Produktionsprozess des gleichnamigen Bildes mit der Wirklichkeit des Ich gespiegelt werden.

Das Bild unter Aussparung einer Analyse des Sprachmaterials als eine Metapher der Exilerfahrung zu lesen und lediglich dafür heranzuführen, dass das „... Gefühl der Lähmung, des Kaltgestelltseins“¹⁴¹ mit den Extremerfahrungen der Verlorenheit und dem „Gefühl der Ausweglosigkeit“ übereinstimmen, wie es für die auf dem Floß Ausgesetzten heißt, wird der künstlerischen Sprache der *Ästhetik des Widerstands* respektive dem Géricaultblock nicht gerecht und hält sich zu sehr mit rein inhaltlichen Bezügen auf. Diese können aber, sofern sie nicht auf der sprachlichen Ebene identifizierbar sind, zufälliger Natur sein. Das gilt eben auch für den von Capelle erbrachten Hinweis, dass die Abmessungen der von Géricault verwendeten Leinwand¹⁴² mit der Größe von Brechts Arbeitszimmer nahezu identisch sind. Worum geht es aber Peter Weiss bei diesem Hinweis?

In der Tat fällt die Übereinstimmung der beiden Maße sofort ins Auge. Weiss legt hier nicht etwa eine einprägsame, aber vordergründige Spur, die lediglich einem assoziativen Impuls dienlich ist. Dennoch lenkt genau dieser die Aufmerksamkeit auf ein von Peter Weiss avanciert vorgetragenes ästhetisches Verfahren, das sich erst eigentlich über die Beschreibung des Brechtschen Arbeitszimmers ergibt. Die Angabe „sieben zu fünf Meter“ (ÄdW, II, S. 145) löst im Erinnerungsvermögen des Lesers, dessen aktive Rezeption gerade am Géricaultblock beansprucht und erweitert worden ist, nach Möglichkeit den von Messmann eingeforderten „erlebenden Nachvollzug“¹⁴³ in Gang. Das heißt, der Leser erlebt sich selbst in einem aktiven und subjektiv-gefärbten Prozess, der die ästhetische Konstruktion der *Ästhetik des Widerstands* als *per se* imaginäres Verfahren nachzeichnet. Leitmotivisch taucht im Roman die mehrfach abgewandelte Form „versuchte sich vorzustellen“ auf. Peter Weiss löst diesen formelhaften ambitionierten Anspruch ein, indem er Beschreibungen so organisiert, dass sie ein evokatives Potential entfalten und den Leser herausfordern. Für den „versteckte(n) Hinweis“¹⁴⁴, dass Floß und Atelier ungefähr gleich groß sind, heißt das zunächst, dass hier eine auf das *Floß der Medusa* rückbezügliche *Nuance* eingefügt ist, die sich

¹⁴¹ Ruth Capelle: Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“, S. 29

¹⁴² Capelle gibt irrtümlicherweise eine falsche Seitenzahl für die Dimension der Leinwand an. Das Großformat, das ursprünglich der Historienmalerei vorbehalten war, erwähnt Peter Weiss bereits bei der ersten Begegnung des Bildes in der *Ästhetik des Widerstands* als eine außergewöhnliche Basisinformation: Vgl. ÄdW, I, S. 343: „Mit seinem gewaltigen Format schon, sieben zu fünf Metern, drohte es alle übrigen Werke im Salon zu erschlagen ...“ Keineswegs marginal ist die Verwendung des Verbs „erschlagen“. Nachweislich hat ja gerade die ungünstige Hängung im Pariser Herbstsalon dafür gesorgt, dass es dem Bild eher an Aufmerksamkeit mangelte und dass es keineswegs die anderen Exponate verdrängte. Mit dem Begriff „erschlagen“ zielt Weiss auch weniger auf das überdimensionale Format; stattdessen antizipiert er damit die Wucht der riesigen Welle, die sich vernichtend auf das Floß hinbewegt. Vgl. ÄdW, I, S. 344: „... und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“

¹⁴³ Alfred Messman: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde, S. 97

¹⁴⁴ Ruth Capelle: Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 29

möglicherweise als Nachtrag erweist. Aber warum Nachtrag? Und was soll hier nachgetragen werden?

Die erste Frage beantwortet sich durch die in dieser Arbeit mehrfach formulierte ästhetische Unterstellung, dass Peter Weiss das *Floß der Medusa* nicht als singuläres narratives Element einsetzt. Auch wird dieses mit dem Géricaultblock nicht zum Abschluss gebracht. Das Gegenteil ist der Fall: Die Medusa-Geschichte ist als Schattentext noch virulent, als das Ich diesbezüglich längst eine dissonant wirkende Absage¹⁴⁵ formuliert und das für den Aneignungsprozess des Gemäldes stehende Paris verlassen hat.

Die von Weiss gesetzten Nachträge, die diesen einen Hinweis Capelles übertreffen, halten also das binäre ästhetisch-metaphorische System von Schiffbruch und Floß lebendig und verweisen gezielt auf eine Tiefenstruktur, die das *Floß der Medusa* für die *Ästhetik des Widerstands* reklamiert. Was soll hier aber konkret für Géricaults Floß nachgetragen werden?

Erst mit der räumlichen Vorstellung des Brechtschen Ateliers wird im Nachhinein die Dimension der Leinwand, das zunächst als „gewaltige(s) Format“ (ÄdW, I, S. 343) präsentierte Gemälde, begreifbar. Der Leser rechnet die Längen- und Breitenangabe zu Brechts Atelier automatisch in eine Quadratmeterzahl um: Sich die Größe des Ateliers vorstellend, überträgt der Leser die Grundfläche von fünfunddreißig Quadratmetern auf die Leinwand. Dabei ist zu ergänzen, dass Weiss bewusst diese Übertragung dem Leser überlässt und seinem Ich-Erzähler in der ersten visuellen Erfassung des Raumes Zurückhaltung auferlegt: „Die Größe des Raumes war, wegen der zahlreich umherstehenden Tische, schwer auszumachen.“ (ÄdW, II, S. 145)

Was sich der Protagonist außerstande sieht, zu erfassen - so ließe sich im Sinne der von Messmann behaupteten „kommunikativ-ästhetischen Form zwischen Weiss und dem Leser“ formulieren: das muss die Rezeptionsleistung des Lesers erbringen. Mit dem so imaginierten Größenverhältnis und der wörtlich identischen (numerischen) Angabe von Floß und Atelier wird beim Lesen ein räumliches Vorstellungsvermögen evoziert, das in einen indirekten, aber von Weiss beabsichtigten Vergleich führt. Die Dimension des Schiffbruch-Gemäldes und die Größe der einzelnen Figuren auf dem *Floß der Medusa* werden demnach durch die Beschreibung eines *Interieurs* und der dort untergebrachten Möbel nachgetragen.

Mit anderen Worten: Über das Brecht-Atelier ist das anfangs genannte „gewaltige Format“ (ÄdW, I, S. 343) verlebendigt, und der Leser kann sich nunmehr einen Begriff davon machen, wie groß tatsächlich Géricaults Ereignisbild ist. Mit diesem indirekt angebotenen Vergleich wird aber auch Géricaults Bemühen erinnert, die Dimensionen des auf See zusammengebauten Floßes nachzuvollziehen, indem er sich nicht mit der beigefügten Konstruktionszeichnung des Überlebens-Berichts begnügt, sondern erst über ein Modell die Basis für seinen malerischen Prozess findet. Überdies korrespondieren die Zahlenangaben für das Original-Floß, die in Weiss' typischer Manier vollständig ausgeschrieben sind, wiederum mit den beiden zitierten Größen. Anders formuliert: Während der Atelierraum einen

¹⁴⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 33: „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt.“

Bezug zum Gemälde herstellt, so stellt ihn das Gemälde in seinen Ausmaßen zum tatsächlichen nautischen Gefährt dar:

„Das Floß, dessen Konstruktionszeichnung im Kupferdruck dem Buch beigegeben war und von dem der Maler sich ein Modell anfertigen ließ, war zwanzig Meter lang und sieben Meter breit.“ (ÄdW, II, S. 12)

Es sind aber die ästhetischen Analogien, ein Partikel daraus ist freilich die identische Zahlenangabe, mit denen die Ankunft des Ich-Erzählers bei Brecht zum Géricaultblock Verbindung aufnimmt. Die Widerstandsleistung, die in der Schreibwerkstatt Brechts zusammen mit anderen Exilanten geleistet wird, ergibt sich nicht automatisch daraus, das *Floß der Medusa* grundsätzlich als Exilmetapher¹⁴⁶ zu lesen und den von Weiss angebotenen räumlichen Vergleich als sicheren Beleg dafür zu benutzen. Es geht also zunächst darum, was diese Zahlenangabe im Rezeptionsverlauf auslöst und in welchem Verhältnis sie zum literarischen Umfeld der Brecht-Sequenz steht. Dazu sind folgende Beobachtungen nachzutragen, die Capelle in der Überbetonung des im Atelierraum formierten „intellektuellen Widerstands“¹⁴⁷ übersieht.

Im Wesentlichen geht es bei der Herausbildung einer intellektuellen Leistung, wie sie dem Ich-Erzähler mit der Arbeit an dem Engelbrekt-Stück abverlangt wird, um die Wahrnehmungsfähigkeit. Erst recht nach der Géricault-Erfahrung - und als unmittelbare Folge daraus - schärft der Protagonist sein Sehen. Diese konsequente ästhetische Selbststimulation entdeckt er, die Figurenkonstellation und die Blickrichtung auf dem *Floß der Medusa* deutend und auseinander haltend:

„Diejenigen, die das Kommende zu sehen meinten, waren vom Beschauer abgewandt, die wenigen erkennbaren Gesichter trugen die Starre des nach innen gerichteten Blicks. Der einzige, der sich ganz dem Außen stellte, der vor sich den offenen Raum hatte, war der Dunkelhäutige, der Afrikaner ...“ (ÄdW, II, S. 28)

Der für das Ich relevante Impuls aus diesem malerischen Ausschnitt lautet, Sehen zu lernen und seiner Umgebung mit offenen Augen zu begegnen. Dem gegenüber steht ein stoisches Verhalten, den Blick nicht auf das Geschehen zu richten, ihn vielmehr abzuwenden und teilnahmslos in der Selbstreferenzialität zu verharren. In der Figuration der auf die Brigg gerichteten Schiffbrüchigen ist diese Option gegeben. Der Maler selbst verkörpert sie: Wie Géricault auf die *Nuance*, das Detail gezielt hat und beim „Studium des Definitiven“ (ÄdW, II, S. 120) dennoch die große Komposition nicht aus den Augen verloren hat, so ließe sich auch die Situation des Protagonisten bei der Ankunft in Brechts Lebensumgebung beschreiben. Die Verbindungen zur Géricault-Passage sind dabei von Anfang an evident.

Nicht allein über die identischen Maße stiftet sich die Analogie zum *Floß der Medusa*, sondern über den Ich-geleiteten Bewusstseinsvorgang, sich die Vorstellungsbilder und Wahrnehmungsgegenstände zu vergegenwärtigen, die sich atmosphärisch in der Atelierumge-

¹⁴⁶ Vgl. Ruth Capelle: Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 29

¹⁴⁷ ebd.

bung präsentieren. Bezeichnend für diese Registratur, zu der auch das Einschätzen der Raumgröße gehört, sind die schlechten Lichtverhältnisse, die einen normalen Wahrnehmungsverlauf erschweren, und an die sich das Ich nur mühsam gewöhnen kann. Es herrschen demnach Bedingungen vor, denen das Ich widerstehen muss. Gerade weil die Voraussetzungen, wahrzunehmen, schwierig sind, muss der Protagonist umso mehr seine Augen öffnen und so die schlechten Lichtverhältnisse überwinden:

„Trotz der weißgekalkten Wände und hohen Fenster lag die Werkstatt in einer dämmrigen Dunkelheit, da die Bäume ringsum das Licht stahlen. Die Größe des Raums war wegen der zahlreich umherstehenden Tische, schwer auszumachen ... Nachdem meine Augen sich dem gedämpften Licht angepaßt hatten, schätzte ich die Größe des Ateliers auf etwa sieben zu fünf Meter.“ (ÄdW, II, S. 145)

Diese Widerstände überwindend, kann das Ich schließlich Details wahrnehmen. Peter Weiss hat diese Registratur auffällig dem Beschreibungsstil der Ereignisbilder angepasst, in der es zunächst stets darum ging, die wichtigsten Bildinhalte zu erfassen:

„In der Ecke neben der Tür zur Halle befand sich, auf hölzernen Pfosten, eine Balustrade, zu der eine schmale Treppe hinaufführte, oben stand ein Schlafsofa, mit einem darüber angebrachten Bücherbrett. Die Anwesenden saßen im Halbrund auf Schemeln und Kisten, etwas abseits, unterhalb der Galerie, mit dem Rücken zum Fenster, kauerten einer, schmalschultrig, in einem tiefen Ledersessel.“ (ÄdW, II, S. 145)

Zunächst zu den Lichtverhältnissen und den Analogien zum Géricaultblock. Bereits in Spanien, wo die erste Begegnung mit dem *Floß der Medusa* in Form einer Abbildung stattfindet, wird - nach einem ersten allgemeinen Exkurs zur authentischen Schiffskatastrophe - auf die ungünstigen Rahmenbedingungen hingewiesen, denen das Bild im Pariser Herbstsalon 1819 ausgesetzt war:

„Lag das Ereignis auch fast drei Jahre zurück, so wurde der Name Medusa im Bildtitel doch nicht zugelassen, als Schiffbruchszene wurde das Werk, hoch über den andern Gemälden, in schlechtem Licht aufgehängt.“ (ÄdW, I, S. 344)

Somit sind die Rezeptionsbedingungen für den Zuschauer, verursacht durch die ungünstige Hängung und die unzureichende Versorgung des Bildes mit Licht, fast vereitelt. Ein Umstand, daran lässt der Protagonist in seinen Ausführungen keinen Zweifel, den die Betreiber des Salons mit Rücksicht auf politische *Sentiments* in Kauf nahmen. Peter Weiss erinnert diesen Umstand durch einen literarästhetischen Einfall: Er lässt seinen Protagonisten eine Parallele zwischen dessen aktueller Rezeption und der über hundert Jahr zurückliegenden im Pariser *Salon Carée* ziehen. Damit werden die damaligen Rezeptionsbedingungen erinnert und in die eigene ästhetische Beurteilung mit aufgenommen; ein Spiegelungseffekt, auf den Messmann hingewiesen hat. So heißt es mit Bezug auf die schlechte Qualität des Farbdrucks im *Cahier d'Art*:

„Die undeutliche Reproduktion im Buch versetzte uns in die Lage derer, die sich bemühten, trotz des Abstands und der schlechten Beleuchtung, etwas von der Authentizität des Bilds zu entziffern.“ (ÄdW, I, S. 344)

Die Konjunktion „trotz“ betont hier eine aktive Ästhetik des Widerstands, wie sie die Besucher des Herbstsalons praktiziert haben; sie haben sich nicht von den schlechten Voraussetzungen, Kunst zu betrachten und sie zu interpretieren, „zu entziffern“, nicht abhalten lassen. Sie haben sich stattdessen angestrengter, weniger bequem und ihren Sehgewohnheiten weniger entgegenkommend, Kunst angeeignet. Dieser aktive Nachvollzug der Salonbesucher von 1819 ist eine Widerstandsleistung der Kunst gegenüber, die den Ich-Erzähler beeindruckt und mit der er sich zu identifizieren versucht. Angesichts der nur dürftigen Reproduktion eines Kunstheftes wird demnach die damalige Rezeptionssituation gespiegelt und auf einer eigenen Ebene erlebbar.

Erkennbar steckt dahinter ein Diskurs, den die *Ästhetik des Widerstands* bereits im ersten Band eröffnet und an dem sie beständig festhält. Gemeint ist der Ausschluss der Arbeiterklasse von den Bildungsmöglichkeiten, der die Aneignung von Kunstwerken gleichermaßen betrifft. Dieser Diskurs wird nachhaltig exponiert, als der Protagonist mit seinen Freunden diese Überwindung unmittelbar am Berliner Pergamonfries erprobt und die grundsätzlichen Schwierigkeiten damit in der alltäglichen Praxis erörtert¹⁴⁸.

In der Spiegelung der schwierigen Rezeptionsbedingungen (Salonbesucher, Leser des *Cahier d' Arts*), ausgehend von den ungünstigen Lichtverhältnissen in Brechts Atelier, platziert Peter Weiss darüber hinaus einen Hinweis für den Leser der *Ästhetik des Widerstands*. Zwar kann hier nicht die Rede davon sein, dass das Buch aufgrund seiner gestalterischen Ausführung nur schwer zu lesen ist und der Leser gezwungen ist, erschwerte Rezeptionsbedingungen zu überwinden.

Dennoch: Der dreibändige Roman ist ohne Absätze geschrieben und fällt bereits auf der ersten Seite durch einen eigenwilligen, parataktischen Satzbau auf, der gänzlich auf Anführungszeichen verzichtet, um eine wörtliche Rede anzukündigen oder einen Eigennamen kenntlich zu machen. Der kursorische Prosatext, der lediglich mit Beginn eines neuen Bandes kurzweilig unterbrochen wird, formiert dergestalt eine eigenwillige Ästhetik. Das markante phänotypische Erscheinungsbild der Romantrilogie steht nachweisbar in der eindeutigen Absicht des Autors und ist eine fast stilisierte Bedingung für den ungeheuer dichten und ernsten Stoff¹⁴⁹.

Die so gewählte und umgesetzte Präsentation des Inhalts verhält sich aber konträr zu angeblich zeitgemäßen und so genannten lesefreundlichen Schriftbildern oder Typisierungen, die den habituellen Ansprüchen und Bedürfnissen des Lesers entgegenkommt. Dass Peter Weiss sich diesen Gepflogenheiten, die zudem auf den literarischen Markt rekurrieren, zu widersetzen beabsichtigte, belegt allein die Seitenzahl der *Ästhetik des Widerstands*. Das heißt: Wenn der Protagonist - freilich vermittelt eines klugen literarischen Einfalls - in den Stand derer versetzt wird, die in der Pariser Herbstausstellung Beschwerden in Kauf nah-

¹⁴⁸ Vgl. ÄdW, I, S. 30: „Unsere persönliche Entwicklung fand in gewaltsamer Einengung statt, eine kulturelle Bewegungsfreiheit war undenkbar, was wir erlernten, konnte nur auf Schleichwegen gewonnen werden.“

¹⁴⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 701: „Überall Zeilen mit Korrekturen überklebt: die Notwendigkeit, die ästhetische Erscheinung der Manuskriptseite beizubehalten. Das reine, geschlossene Schriftbild, der ungestörte Block.“

men, um Géricaults *Tableau* zu entziffern, so ist hier indirekt ein Impuls des Lesers eingefordert, es den Salonbesuchern respektive dem Protagonisten gleichzutun¹⁵⁰. Mit dem Unterschied, dass es weniger um das dunkle und großformatige Bild vom *Floß der Medusa* geht, sondern um einen nicht weniger sinistren und überdimensionalen Roman!

Der von Capelle apostrophierte intellektuelle Widerstand vermittelt sich insofern nicht über die zweifellos beachtliche schriftstellerische Leistung des Protagonisten, entscheidend am Engelbrekt-Stück mitzuwirken, sondern über die adaptiven ästhetischen Strukturen des Romans. Anders gesagt: Nicht die faktische intellektuelle Leistung (Engelbrekt-Stück) steht für Peter Weiss im Vordergrund, die sich auf das *Floß der Medusa* bezieht, sondern die sich über den Text selbst vermittelnde Beziehung. Adaptive Strukturen heißt, dass die geschilderte Ankunft des Ich-Erzählers in Brechts Atelier mit semantisch organisierten Referenzen ausgestattet ist, die zum *Floß der Medusa* zurückführen und den Bedeutungsgehalt des Géricaultblock in seiner Depotwirkung unterstreichen. Das unterstellt, dass späterhin auftauchende Einzelheiten oder Wahrnehmungsgegenstände kennzeichnende Strukturen übernehmen, die im Laufe des Géricaultblocks präsent waren. Allein über die Lichtverhältnisse, wie sie in Brechts Atelier vorherrschen, lässt sich dieses adaptive Verfahren nachweisen. Obgleich sich diese Strukturen, abgesehen von den identischen und damit deutlich pointierten Maßangaben für Brechts Atelier im Vergleich zum Géricault-Gemälde, diskret über eine literarische Kategorie des Unvorhersehbaren präsentieren.

Auch die erste Wahrnehmungserkundung von Brechts Atelier ähnelt den primären Eindrücken auf Montmartre, wo der Protagonist auf der Suche nach dem Atelier ist, in dem Géricault die ersten Skizzen zum *Floß der Medusa* herstellte. Die adaptiven Strukturen liegen in der Situierung der unterschiedlichen Gebäude. So heißt es für die Werkstatt Géricaults in der *Rue des Martyrs*:

„Der Gang führte uns auf einen gepflasterten Hof. Die Wände des ehemals vornehmen Gebäudes waren von verschlissenen Grau, Sprünge durchzogen den Putz, Fenster, Türen und Schwellen saßen schief im Mauerwerk. Die Seitenflügel erstreckten sich bis über den Garten, der sich mit ein paar hohen Akazien und Ahorngebüsch, und mit einem von Efeu umrankten Zaun an den Hof schloß. Zwischen den Gittertüren befand sich ein Brunnen, mit niedriger Tränke, angelegt für die Pferde, deren Stallungen zu Beginn des vorigen Jahrhunderts im Erdgeschoß linkerhand eingebaut worden waren.“ (ÄdW, II, S. 26)

Auch das Atelier Brechts vermittelt sich dem Leser über eine Wegbeschreibung und einen konkreten, dokumentarisch verbürgten Straßennamen:

„Vom Riddarväg war schon das Haus ... hinter Felsrücken, zwischen Kiefern und ein paar Birken zu erblicken, es war höher als breit, doch wurde die klobige, unproportionierte Form teilweise vom Buschwerk verborgen. Jasminstauden standen an den weißen Pfosten des Tors, ihr Geruch vermengte sich mit dem Duft von Holunder. Durch ein Flimmern von Laub, Gräsern und Sonnentupfen ging ich auf das Haus zu, gleich halbvergrabnen Elefanten ragten die grauen Steinrundungen aus dem moosigen Boden. Blätter strichen über mein Ge-

¹⁵⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 21: „... sah das Unvergleichliche bei jedem Schritt, rechts und links, ließ es nur aufklingen, ging schon weiter, treppauf, treppab, bis ich schließlich vor die riesige schwärzlich braune Leinwand geriet, die zunächst den Eindruck eines plötzlichen Erlöschens und Sterbens vermittelte.“

sicht, als ich nach dem Eingang des rückwärtig angebauten Ateliers suchte. Hinter einem Spalier führten zwei Stufen zur offenen Tür des Arbeitsraums ... Trotz der weißgekalkten Wände und hohen Fenster lag die Werkstatt in einer dämmrigen Dunkelheit, da die Bäume ringsum das Licht stahlen.“ (ÄdW, II, S. 144/145)

Ohne die beiden Haus- bzw. Atelierbeschreibungen im einzelnen miteinander zu vergleichen, so hat Peter Weiss bereits durch die syntaktische Parallelen, die sich aus den jeweils eingefügten Details ergeben, adaptive Strukturen hinterlegt, die in der assoziativen Verknüpfung dem Leser zumindest die Ortsbesichtigung von Géricaults Arbeitsstätte in Erinnerung rufen und die dort registrierten Wahrnehmungsgegenstände. Das sind im Wesentlichen architektonische Skurrilitäten, die das Gebäude in seiner Proportion beeinflussen.

Während in der Géricault-Episode die Schieflage des Ateliers durch die unsachgemäß eingesetzten Fenster und Türen plausibilisiert wird, ist das Haus, in dem Brecht lebt und arbeitet - und an das ein Atelier angebaut ist - bereits durch seine vorgegebene Bauweise als unproportional gekennzeichnet. Sowohl für Géricaults Atelier als auch für Brechts Werkstatt werden Angaben zur Vegetation gemacht, für die sich der Ich-Erzähler zu interessieren scheint. Bezeichnenderweise fehlen die Sinneseindrücke, die sich bei der Annäherung an das Brechtsche Haus einstellen. Das liegt vordergründig an der botanischen Eigenart von Jasmin und Holunder, die zur Ankunftszeit des Protagonisten in Blüte stehen. Als Büsche sind sie der haptischen Erkundung näher als die „hohen Akazien“ in der Rue des Martyrs.

Mit der Geruchswahrnehmung - außerdem kommt das Ich mit dem Blattwerk direkt in Berührung - hat Peter Weiss aber auch die angespannte und wache Erwartungshaltung des Ich signalisiert, das in nur wenigen Augenblicken dem prominenten Berthold Brecht vorgestellt wird¹⁵¹. Die „weißgekalkten Wände“ in Brechts Atelier korrespondieren mit den beschriebenen „Wände()“ in Géricaults Atelier, dessen Putz „Sprünge“ aufweist. Indirekt wird diese Analogie noch durch den sozialhistorischen Hinweis des Protagonisten genährt, der die ursprüngliche Topographie des Montmartrehügels erinnert und dabei auf die „Kalksteinbrüche auf dem Mont des Martyrs“ (ÄdW, II, S. 26) verweist. Von dieser indirekten assoziativen Qualität, mit der hier die Provenienz des Steines und seine Materialität als Wandverputz verknüpft werden, ist auch das in beiden Sequenzen auftauchende Tieremblem.

Peter Weiss geht es in beiden literarischen Ortsbeschreibungen, über den stofflichen Charakter hinaus, um den imaginären Gehalt dieser Szenen: So evozieren die Pferdetränken in der Nähe des Maler-Ateliers den ursprünglich abgelegenen und ländlich geprägten Charakter des Montmartre. Das Tieremblem in der Brecht-Sequenz („gleich halbvergrabnen Elefanten ragten die grauen Steinrundungen aus dem Boden“) hingegen ist einem Größenvergleich dienlich. Gleichzeitig aber kündigt sich damit das exotisch-bizarre Ambiente des Brechtschen Ateliers und die ungewöhnliche, teils dissonante Atmosphäre an, wie sie in der

¹⁵¹ Vgl. ÄdW, II, S. 145: „Beim Eintreten hörte ich, wie Tombrock mich mit meinem Vornamen anmeldete.“

etablierten literarischen Gemeinschaft vorherrscht und nicht zuletzt durch den Dramatiker selbst ausgelöst wird.

Die adaptive Struktur indes liegt in der hermeneutischen Verbindung beider Zeichen. Das heißt, Peter Weiss stattet beide Ateliers mit einem imaginativ-wirksamen Tieremblem aus, um mit diesem äußerst plakativen semantischen Zeichen eine inhaltlich-stoffliche Verbindung zwischen dem Géricaultblock und der Brecht-Episode herzustellen. Maleratelier und Schreibwerkstatt stehen nicht nur für zwei unterschiedliche künstlerische Modelle, die übrigens durch Peter Weiss selbst *par excellence* vertreten sind, sondern sie beherbergen im sprichwörtlichen Sinne zwei völlig disparate Künstlerpersönlichkeiten. Brecht ist ein Gegenentwurf zu Géricault. So unterschiedlich die beiden Künstler in der *Ästhetik des Widerstands* porträtiert sind, so verläuft auch der sukzessive Aneignungsprozess ihrer ästhetischen wie charakterlich-mental Dispositionen. Sich den Maler Géricault zu vergegenwärtigen, verlangt vom Protagonisten ein intensives biographisches Quellenstudium. Der Protagonist verfügt über detaillierte Kenntnisse, über deren Herkunft indes in der *Ästhetik des Widerstands* keinerlei Angaben gemacht werden.

Diese *Nuancen* präsentiert Weiss' Hauptfigur, indem diese zumeist aktiv Spuren aufsucht. Der Pariser Louvre ist der Auftakt dieser Spurensuche. Der aktive Stadtspaziergang kombiniert mit der intellektuellen Leistung des Protagonisten, verlebendigt die dabei auftauchenden Spuren. So ist die erwähnte Futtertränke unweit von Géricaults Atelier keineswegs marginal. Sie repräsentiert nicht nur ein evokatives städtebauliches Partikel, das „auf die Stallungen zu Beginn des vorigen Jahrhunderts“ (ÄdW, II, S. 26) verweist, sondern führt durch das assoziative Umfeld unverzüglich auf die Leidenschaft des französischen Malers für Pferde und den Reitsport, durch den er schließlich eine tödliche Verletzung davonträgt und qualvoll stirbt¹⁵².

Ohne hier bereits ins Detail zu gehen: Das Bezeichnende an der Porträtierung Géricaults ist es ja, dass Peter Weiss die biographischen Kenntnisse nicht referiert, sondern den Maler in unterschiedlichen Stadien seines Kunstschaffens und dessen Phasen der Beschäftigung mit dem *Floß der Medusa* als *quasi*-lebendige Figur¹⁵³ vorstellt, selbst noch im Moment des Sterbens. Peter Weiss hat diese unterschiedlichen Entwicklungsstufen Géricaults zum Schiffbruchbild mit dem Verb ‚liegen‘ markiert: Wie er sich bei der obsessiven Arbeit an der Leinwand selbst liegend unter den Flößlingen wähnt, so endet auch sein Leben:

¹⁵² Vgl. ÄdW, II, S. 26/27 „In der Nähe der Place Blanche hatte Géricaults Pferd vor einer Schranke gescheut und ihn abgeworfen. Der Abszeß, den er sich durch die Verwundung zuzog, brach einige Tage später auf, als er, trotz der Erkrankung, am Derby auf dem Champs des Mars teilnahm und aufs neue stürzte. Die Infektion griff das Rückgrat an, die Wirbelknochen begannen sich zu zersetzen, er verweste bei lebendigem Leib.“ Die Einfügung „trotz der Erkrankung“ ist für die gesamte literarische Zeichnung des Malers durch Peter Weiss signifikant. Diese physische Widerstandskraft Géricaults steht im Einklang mit seiner künstlerischen Obsession, die im *Floß der Medusa* zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig spiegelt sich darin die Leidenfähigkeit der Schiffbrüchigen, mit der Géricault sich früh zu identifizieren beginnt: „Dies zeigte ihm, daß auch in der äußersten Not, solange ein Atemzug möglich war, noch ein Lebenswille weiterbestand.“ (ÄdW, II, S. 22)

¹⁵³ Vgl. ÄdW, II, S. 29: „Géricault lag zwischen ihnen, kroch auf dem schmutzigen Boden, versuchte ein paar taumelnde Schritte, wagte sich dann, zusammen mit den wenigen, die noch fähig waren, zu gehn, hinaus auf die Straßen, um Almosen bettelnd.“

„Da lag er flach ausgestreckt auf dem teilweise verhängten Bett in dem Raum mit der gewölbten Decke, umringt von seinen Bildern und Zeichnungen, das Floß der Medusa, aus dem Rahmen genommen, füllte die Längswand ...“ (ÄdW, II, S. 27)

Es steht außer Zweifel, dass die Charakterisierung Géricaults in der *Ästhetik des Widerstands* mit großer Empathie vorgetragen wird. Wie wirksam diese eindringliche Beschäftigung mit dem Maler für den Protagonisten in seiner weiteren persönlichen Entwicklung ist, bezeugt nicht nur die pathetische Formulierung „Géricault verband uns miteinander“ (ÄdW, II, S. 26). Sie ist besonders in ihrer initiierten Wirkung für die zu leistende Schreibarbeit angesichts der nachhaltigen Erfahrung des Schreckens zu lesen. Das aber sind die Einzelheiten im III. Band des Romans, dessen Schilderung Weiss' Ich-Erzähler als stellvertretender Chronist und als Autor-Ich zu übernehmen hat¹⁵⁴. So jedenfalls sieht es das Konstruktionsprinzip vor.

Sind die schriftstellerischen Arbeiten bei Brecht im Sinne der Kreativität und reflexiven Selbstüberprüfung¹⁵⁵ zwar konstruktiv, so lässt Peter Weiss seinen Ich-Erzähler Géricault nicht aus den Augen verlieren. Weiss hat diese Überlegung gleichermaßen geschickt konstruiert und damit einen für den Roman wirksamen ästhetischen Aspekt zu Géricault und zum *Floß der Medusa* nachgetragen.

Die Ankunft in Schweden steht nicht nur über eine Vielzahl nautisch-maritimer Embleme¹⁵⁶ mit dem Schiffbruchbild und seinem topologischen Umfeld in enger Verbindung; deutlicher noch als diese partikulären Zeichen ist der gezielte Besuch des Protagonisten im Stockholmer Nationalmuseum, in dem Werke Géricaults aus dem unmittelbaren Umfeld zum *Floß der Medusa* ausgestellt sind.

Es sind die bekannten Porträts zweier Guillotinierten, die Géricault ihres expressiven Schreckens und der verzerrten Körperlichkeit wegen anfertigt. Peter Weiss hat diesen Museumsbesuch als ein bilaterales Kompositum nutzbar gemacht: Es antizipiert die Plötzenseeszene des III. Bands der *Ästhetik des Widerstands*, in der es um die Darstellung der gehängten und geköpften Widerstandskämpfer geht. Gleichzeitig lösen die Bilder einen rückwärtsgewandten Impuls im Erinnerungsvermögen des Ich-Erzählers aus, der sich die Tage in Paris vergegenwärtigt und sich darüber hinaus der Dimension Géricaults bewusst wird:

¹⁵⁴ Vgl. ÄdW, III, S. 42: „Wie sollte ich je über dies alles schreiben können, sagte ich zu Hodann ...“

¹⁵⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 205: „Ich nahm meine Arbeit hin als Folge einer Überprüfung, deren Anfänge bereits im Zusammensein mit Coppi und Heilmann zu finden waren.“

¹⁵⁶ Vgl. ÄdW, II, S. 110: „Am gegenüberliegenden Kai war eine mastenlose Brigg vertäut, ein Wohnschiff, doch ausgestorben, nur die schräge Flaggenstange am Heck wollte noch von Seefahrten berichten.“ Die Analogie zum Géricaultblock ergibt sich bereits über den nautischen Terminus „Brigg“. Es ist bekanntermaßen die Brigg „Argus“, die die Schiffbrüchigen auf dem Floß zu sehen hoffen. Dass die im schwedischen Hafen liegende Brigg mastenlos ist und damit nicht navigierbar, evoziert die vergleichbare Lage auf dem *Floß der Medusa*. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die literarisch vermittelte Vorstellung eines Geisterschiffes, wie es hier am Pier liegt und dem Betrachter zum Zeichen wird. Die Anspielung ist so subtil, dass die erwähnten „Seefahrten“ in der Vergangenheit die Expedition der Medusa mit einschließen könnten. Vgl. ÄdW, II, S. 22: „Die Lösung, nach der er suchte, sah er in der Sekunde entstehen, in der, mit dem gellenden Schrei beim Erscheinen der Brigg, die völlige Umstellung eintrat.“

„An diesem Sonntag, in den ersten Tagen des Mai, ein halbes Jahr nach meiner Ankunft in Stockholm, stieg, überwältigend, Paris in mir auf. Wieder folgte ich Géricault, in das Hospital Beaujon in der Vorstadt Roule, in die Salpêtrière, in die Morgue, wohin es ihn zum Studium des Definitiven getrieben hatte. Die Faszination, die der Tod auf ihn ausgeübt hatte, entsprach seinem Trieb, sich mit dem Augenblick zu konfrontieren, an dem alles zu Ende ist. Ich begann zu verstehn, warum er nach diesem Gegenpol zu seiner Aktivität verlangte. Er stellte dabei sein Verlangen nach Wahrheit auf die Probe. Vor dem Schlusspunkt, dem Unabänderlichen, hatte sein Werk standzuhalten. Beim Anblick der Toten verwitterte in ihm jeder Rest von Eitelkeit und Selbsttäuschung.“ (ÄdW, II, S. 120)

Dass diese im weitesten Sinne produktionsästhetische Erkenntnis mit einem zeitlichen und geographischen Abstand ausgerechnet zum Auftakt der Skandinavien-Erfahrung formuliert wird, exponiert neuerlich die Géricault-Erfahrung. Das so gesetzte freiwillige Eingedenken zeigt einerseits den rapiden Reifungsprozess des Ich-Erzählers, auf der anderen Seite ist damit grundsätzlich bekundet, dass vergangene Wahrnehmungsgegenstände und Erlebnisse weiterhin wirksam sind, Erkenntnisse daraus sogar erst *a posteriori* abgeleitet und gesichert werden können. Es dürfte deutlich sein, dass in der zitierten Sequenz tragfähige ästhetische Maximen aufbewahrt sind, geeignet, seine bevorstehende schriftstellerische Arbeit zu leisten. Und das gilt weniger für die Mitwirkung am Engelbrekt-Stück in Brechts Atelier, als vielmehr für die zu schreibende Chronik über den Widerstand gegen die faschistische Barbarei und das jähe Scheitern der Roten Kapelle in den Folterkammern der Nazis.

8.11 Exkurs: Emanzipation vom Schrecken des Floßes. Peter Weiss' literarischer Reflex auf den Holocaust. Phantasma und Enigmatisierung statt Objektivation des epochalen Schreckens.

Mit Beginn des III. Bandes der *Ästhetik des Widerstands*, der den furchtbarsten Schrecken *katexochen* schildert, die unmenschliche Grausamkeit, mit der die Nazis gegen das jüdische Volk vorgehen ist, tritt Peter Weiss' ästhetisch-emphatisches Vermögen in besonderer Weise zutage. Das Intensitätserlebnis der Mutter, die in ein Massaker gegen die Juden gerät, ist als eine „Apparition ohne Erklärung“¹⁵⁷ geschildert. Darunter ist ein literarisch aufwendig inszeniertes Wahrnehmungsereignis zu verstehen, dessen eigentlicher Realitätsstatus - gemeint ist das von den Tätern gewaltsam erzwungene Ausheben eines Massengraves und die anschließende Erschießung der Opfer, eine geradezu typische und systematische Vorgehensweise der „Vollstrecker des Völkermordprojekts“¹⁵⁸ - vom Autor nicht explizit forciert wird.

Im Gegenteil: der geradezu enigmatische Beobachtungsstil, mit dem der III. Band einsetzt (das Erzähler-Ich referiert die Perspektive der Mutter) verschweigt und leugnet gar eine mögliche Objektivation, den eigentlichen Tatbestand, um den es hier geht: Eine historisch mehrfach dokumentierte und von Überlebenden unterschiedlich bezeugte Exe-

¹⁵⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Schöne und die Häßlichkeit. Als das Gute und das Wahre verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte, a.a.O.

¹⁵⁸ Vgl. Daniel J. Goldhagen: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Aus d. Amerikanischen v. Klaus Kochmann, Berlin, 1996., S. 320

kution jüdischer Opfer im Angesicht ihres eigenhändig zuvor ausgehobenen Massengrabes in den entlegenen Landschaftsarealen des Ostens. Die literarisch elaborierte Szenerie spiegelt nur bedingt dieses evidente Grauen des Holocaust und rekuriert als eine ästhetisch organisierte Subversion, als eine mehrfach durchbrochene Wahrnehmungsbewegung auf die historisch fundierte Realie. Im Wahrnehmungsereignis der Mutter geht es insofern nicht um die Spiegelung einer historisch verifizierbaren Realität des Grauens: Die sogenannte empirische Wirklichkeit wird vielmehr in einer ästhetischen Manier zugunsten der Emphasisierung von Imagination und Phantasma gesteigert; eine literarische Tiefenstruktur, die Peter Weiss bereits den frühen und ambitionierten Prosastücken zu Grunde legt. In den emblematischen Evokationen und expressiven Wortbildern, die die Intensitätserlebnisse der Mutter im Holocaust nachgerade charakterisieren, geht es über das literarische Sprechen *eo ipso* um die Überhöhung eines Gewöhnlichen. Um Missverständnissen vorab zu begegnen, zielt das „Gewöhnliche“ nicht etwa auf eine Bewertung der unleugbar barbarischen und so gesehen außergewöhnlichen Vorgänge der Vernichtungspolitik, wie sie von den Nazis ausging und wie sie die *Ästhetik des Widerstands* thematisiert. Weiss' Anspruch besteht gerade darin, diesen *a priori* unsagbaren, unaussprechlichen Schrecken und das Ausmaß des Holocaust in seiner Dimension des Unvorstellbaren zu literarisieren.

Der Autor bebildert also nicht in einer Ästhetik des Schreckens die bekanntermaßen eliminatorischen Greultaten der Nazis während der Judenvernichtung: Vielmehr gelingt der literarischen Vermittlung als ein autonomer ästhetischer Akt der Intensität eine die gewöhnliche Erfahrung und die Dimensionen einer konventionellen Vorstellungskraft übersteigende Darstellung der Vernichtung des jüdischen Volkes. Im Zentrum der geschilderten Wahrnehmungserlebnisse der Mutter im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* steht also die primär eine auf sich selbst verweisende literarische Darstellung, die als ästhetisches Verfahren über ausgewählte semantisch-bildliche Zeichen verfügt und einen konventionellen Realitätsstatus unterminiert. Eine gewohnte lineare Perspektive wird damit durchbrochen und einem Modus der Darstellung der Vorzug gegeben, der das imaginäre Potential des künstlerischen Zeichens *sui generis* respektiert.

Bereits ein erster Blick auf das Intensitätserlebnis der Mutter zeigt, dass eine mögliche Realitätsreferenz subversiv deformiert wird und stattdessen eine Apparition mit einem merkwürdigen, geradezu obskuren Ereignischarakter in den Vordergrund tritt. Topischer Ausgangspunkt ist eine Schneelandschaft, deren realer Gehalt umgehend zurückgenommen wird:

„Sie kniete im Schnee, aber es war ihr nicht kalt. Vielleicht war es auch weißer, weicher Sand. Immer tiefer griffen die Hände hinein, blendend war das Licht, obgleich der Himmel verhängt war“ (ÄdW, III, S. 7)

Die Konjunktionen „aber“, „vielleicht“ und „obgleich“ unterstützen die Antagonismen der naturalen Embleme von „Schnee“ und „Sand“ sowie der paradoxen, surreal anmutenden Illumination von blendendem Licht bei gleichzeitig bedecktem Himmel. Mit diesem Auftakt aber ist eine grundsätzliche motivierte Gestimmtheit evoziert, die im literarästhetischen

Sinne das Unerklärbare und Phänomenologische steigert. Die kraft imaginativer Sprache organisierte Evokation selbst steht im Fokus des Autor-Interesses: Die so eingeleitete Szene, die ihren eigenen Realitätsstatus *a priori* hintergeht, offenbart sich als Epiphanie, als eine literarisch betriebene Apparition, die sich dem Erklärbaren und der *Ratio* entzieht. Wenn der „Schnee“ gleichzeitig als „Sand“ vorstellbar ist, wenn *qua* dichterischer Phantasie der evozierte Ausschnitt grell illuminiert ist, „obgleich der Himmel verhängt war“, wie es im Text heißt, dann steht das Intensitätserlebnis der Mutter unter der Kautel eines Transpsychologischen und der literarische Text unter der Kategorie des Epiphanen.

Das enigmatische Wahrnehmungsereignis der Mutter mit den teilweise obskuren und in ihrer Intentionalität nicht konkret verifizierbaren Handlungen, den bedrohlich wirkenden Emblemen, beispielsweise die zergliederten Körperbilder, die wiederum unterschiedliche Handlungsträger oder Personen repräsentierten, ist als eine intensive Erscheinung festgehalten. Es handelt sich um die Präfiguration eines ästhetischen Schreckens, dessen artistische Unmittelbarkeit sich nicht *prima facie* über den zu vermutenden Inhalt vermittelt, sondern kraft seiner semantischen Zeichen: „Es ist für die Analyse der Ästhetik des Schreckens signifikant, dass diese nicht etwa von den *Handlungen* (im Original kursiv; Anm. M.W.) der Szene, sondern von der Sprache der Szene zu verstehen ist.“¹⁵⁹

Zu unterscheiden ist demnach der fürchterliche Inhalt und die fürchterliche Darstellungsweise, wie sie Peter Weiss veranschlagt. Auf die sogenannten „Gesichte“ der Mutter bezogen, die als situationäre Wahrnehmungsbewegungen und Intensitätserlebnisse den Schrecken des Holocaust applizieren, heißt das: Sie beanspruchen und entfalten ihre genuine literarästhetische Wirkung als Epiphanien vornehmlich für sich selbst und für das literarische Projekt, das sie repräsentieren. In den surrealistisch fundierten Intensitätserlebnissen der Mutter elaboriert Peter Weiss eine komplexe ästhetische Sensation des Schreckens, die poetologisch verschlüsselt vorliegt und insofern als eine ästhetische Imagination, als literarisches Phantasma zu lesen ist. Ihre signifikanten Bestimmungs- und Qualitätsmerkmale sind neben der intensiven Zeiterfahrung und dem Epiphanie-Charakter der Status als Rätsels oder Geheimnis. Die Frage, die sich im Anschluss daran stellt, ist die, ob dem rätselhaften Beobachtungsstil der genannten Passagen eine bestimmte Intentionalität zuerkannt oder ob nicht vielmehr das Enigmatische selbst als die herausragende poetologische Zielsetzung verstanden werden sollte.

Ungeachtet dessen kann die Aporie, ob der reale Schrecken von Massaker und Holocaust überhaupt als eine ästhetische Apparition ohne Erklärung, als ein verrätseltes Enigma geschildert werden darf, beantwortet werden. Hinter dieser Aporie lauert die gängige aber falsche Einschätzung, Literatur oder Kunst habe gewissermaßen als Objektivation den wirklichen, den epochalen Schrecken zu spiegeln: Dieses hartnäckige Missverständnis ignoriert aber das dem Kunstwerk inhärente Imaginationspotential und hintergeht dabei *volens volens* die originäre Vorstellungskraft des Künstlers. Für die im Akt einer Erscheinung (Apparition) vorgetragenen Intensitätserlebnisse der Mutter und ihren Implikationen auf den

¹⁵⁹ Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 48

Völkermord gegen die Juden gilt zudem, dass möglicherweise der unmittelbare thematische Bezug nicht ausdrücklich forciert oder gar geleugnet wird, „ ... um das Unaussprechliche und nicht Identifizierbare des Ereignischarakters nicht zu gefährden.“¹⁶⁰

In seiner leitmotivisch auftauchenden Frage nach der Darstellbarkeit und seinem leidenschaftlichen Ringen um die artistische Bewältigung eines schier unerschöpflichen Stoffes, vor allem des damit verbundenen Schreckens, dessen unmittelbarer Zeuge er ist, verkörpert der Ich-Erzähler der *Ästhetik des Widerstands* als schreibender Chronist und als Konstrukt seines Autors diesen von Karl Heinz Bohrer theoretisch so festgehaltenen und als ein signifikantes poetologisches Bestimmungsmerkmal innerhalb der klassischen Moderne diagnostizierten Befundes *par excellence*. Anders gesagt: Als literarisches Phantasma bemüht sich Peter Weiss' Roman um die Emphasisierung einer „ ... Vorstellung vom ‚stärkeren Dasein‘ als dem psychisch Gewöhnlichen.“¹⁶¹

Der literarische Rang der *Ästhetik des Widerstands* als die wohl bedeutendste Nachkriegsprosa begründet sich nicht zuletzt daraus, dass der Roman einerseits dieses formalästhetische Programm einer Phänomenalität und eines Transpsychologischen in der schriftstellerischen Genese der Ich-Figur vorträgt, um es gleichzeitig im eigenen Text, dem vorliegenden Kunstwerk also, einzulösen. Immer wieder wird der Anspruch formuliert und mittels imaginativer Sprache umgesetzt, das Unsagbare nicht dadurch zu gefährden, indem es auf eine *Quasi-Realität* reduziert wird, die ihren utopischen Gehalt zugunsten einer linearen Erklärbarkeit von Dingen und Ereignissen einbüßt.

Um der ästhetischen Intensivierung willen rücken deshalb Subversion, Deformation und Irritation ins Zentrum der literarischen Darstellung umso mehr, als sich der III. Band des Romans dem Unaussprechlichen und dem Inkommensurablen nähert, das den Szenerien von Schrecken und Qual immanent ist. So sehr damit der epochale Schrecken, die Dimensionen des Völkermords berührt sind, für die der Roman tatsächlich dezidierte geographische wie historische Hinweise gibt, so sehr ist in der hermeneutischen Verfahrensweise darauf zu achten, in den darauf gerichteten Wahrnehmungsbewegungen keine reale Äquivalenz¹⁶² zu suchen und sie so entsprechend erklärbar und evident zu machen. Das hieße ferner: Sie unbedingt historisch-sozial zu verorten und ihnen konkrete Ereignisse anzulegen, würde zwangsläufig ihren autonomen ästhetischen Gehalt minimieren und die in ihnen gestiftete Beunruhigung zu beschwichtigen versuchen.

¹⁶⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Schöne und die Hässlichkeit, a.a.O.

¹⁶¹ ebd.

¹⁶² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 61; Anlässlich einer parabolischen Erzählung Kafkas, die Charakteristika des faschistischen Machapparates trägt und Elemente der Vernichtungslager antizipiert, heißt es: „Das Auschwitz-Motiv innerhalb der literarisch-philosophischen Debatte etwa ist ein Syndrom der falschen Beruhigung: So wird etwa das Beunruhigende von Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* wegerklärt, wenn man es auf den realen Fall der Konzentrationslager bezieht. Dieser Einzelfall wäre zu verallgemeinern: Die ‚Ästhetik des Schreckens‘ ... existiert offenbar unabhängig von historisch-sozialen Ursachen als Bedingung der Kunst selbst. Den ästhetischen Schrecken bloß als epochalen zu reflektieren heißt, die radikalere Frage nach einem möglichen außermoralischen Zentrum künstlerischer Konstrukte von vornherein zugunsten geschichtsphilosophischer Beruhigung abzubiegen.“

Selbstverständlich orientiert sich die *Ästhetik des Widerstands* an ihrer sinistren Epoche¹⁶³, in der sich unvorstellbares, in seinen Umständen und Wesensmerkmalen ganz und gar einzigartiges Grauen ereignete. Sie bezieht ihre Relevanz gerade daraus, dass sie einen unmittelbaren poetischen Versuch unternimmt, auf ihre genau datierte Erzählzeit zu rekurrieren. Das Enigmatische aber, nicht zu Identifizierende, gar Hermetische in Weiss' Prosa verbindet sich insbesondere in den Intensitätserlebnissen der Mutter mit der Kategorie des Epiphanen. Und diese verlangt nach einer Sprache, um die der Ich-Erzähler als konstruierte Figur mindestens genauso aufrichtig ringt, wie sein Autor selbst:

„... da war die Sprache, an der ich im stillen arbeitete und deren Worte sich am schwersten finden ließen. In diese Sprache gehörte, was meine Mutter auszudrücken versucht hatte, und was, je näher das Greifbare kam, immer dünner und hilfloser wurde, und beim Anrühren schon vom Vergessen bedroht war. So schien alles wesenlos geworden zu sein, was uns bei ihrem Flüstern gebannt hatte, und wenn ich mich an ihre Erlebnisse erinnern wollte, ließ sich kaum mehr etwas erkennen, was im Verhältnis stand zu dem Monströsen, von dem sie ausgelöscht worden war, es war immer nur ein schwacher Abklang von Ereignissen, wie sie auch unzähligen andren widerfahren waren, und selbst das Letzte, das sie von sich gegeben hatte, als sei es eine Eröffnung, ließ nur ein paar kleine traurige Striche und Flecken zurück, als ein Muster vielleicht, in das wir selber etwas hineinsetzen sollten, mit dem sich das Größte, der Anfang vom Ganzen, fassen ließe. Aber diese eben war es, es ließ sich nicht fassen ebenso wenig wie sich die Gesamtheit fassen ließ, der wir verpflichtet waren ...“ (ÄdW, III, S. 148/149)

Eine auf diese eigenwillige Sprache reflektierende Lesart berücksichtigt den ästhetischen Schrecken aus den Intensitätserlebnissen der Mutter als Modus einer emphatischen Wahrnehmung. Die hier zitierten Auskünfte der Ich-Figur verbergen darüber hinaus ihren eindeutig appellativen Charakter nicht, wie sehr die literarische Sprache der *Ästhetik des Widerstands* als ein künstlerischer Akt zu verstehen ist, der primär den Bedingungen der Kunst gehorcht und das eigene künstlerische Konstrukt, den dreibändigen, assoziativ vernetzten Roman also, im Auge hat und behält:

„Und es war noch ein andre Sprache, die von den Ursprüngen her kam, die Sprache des Traums. Diese Sprache hatte nur wenige Worte, fast nur Bilder noch, und was zu hören war, waren Laute, die aus der Zeit stammten, in der wir des Sprechens kaum mächtig waren. Das meiste in dieser Sprache war von Empfindungen bedingt, und weil Empfindungen nie genau bestimmt werden konnten, bestand hier alles aus einem Wechsel von Wallungen, in denen Erstaunen und Grauen, Freudigkeit und Tränen ineinander übergingen, und die hervorgebrachten und wieder zerfließenden Figurationen glichen einander nie, besaßen nur verborgene Ähnlichkeiten, die eine Erregung hervorriefen und zu immerwährenden Vergleichen lockten.“ (ÄdW, III, S. 149)

Es ist nur nahe liegend, hieraus poetologische Bestimmungen abzuleiten, die möglicherweise mit den von Bohrer für die Ästhetik des Schreckens veranschlagten Kategorien von „Intensität“, „Rätsel“ und „Epiphanie“ koinzidieren. Schlagwörter dieser dichterischen Vision,

¹⁶³ Es ist vor allem Peter Weiss' eigenwilliger Ästhetik, seinem subversiven Imaginationspotential zu verdanken, die sich einer linearen Verortung des Romans als „geschichtsmaterialistischer Bildungsroman“ verschließt, wie es Armin Bernhard in seiner Untersuchung vorschlägt. Vgl. (ders.): Der Bildungsprozess in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, S. 15

die das Erzähler-Ich hier eingedenk seiner anstehenden Chronistenrolle artikuliert und die unverkennbar auch Weiss' eigenes, lebenslanges Ringen um die künstlerische Ausdruckskraft und die virulente Gefahr des Sprachverlusts¹⁶⁴ zusammenbringen, sind u.a. „Sprache des Traums“, die ostentative Betonung der „Bilder“, „Laute“ und „Empfindungen“ sowie der Hinweis auf die „zerfließenden Figurationen“ und die „verborgene(n) Ähnlichkeiten“.

¹⁶⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 724/725: „Jedes Wort, das ich verwende, habe ich mir mühsam herbeigesucht. Ich kann nicht aus einem Überfluss heraus arbeiten. Die Sprache kommt nicht unerschöpflich auf mich zu. Ich bin keinen Eingebungen ausgesetzt. Bilder, Figuren, Situationen, Dialoge nehmen nicht von selbst Form an ... Würde ich anders schreiben, wenn ich heimisch geblieben wäre in meiner Sprache? Im Exil versuchte ich, die Sprache zu wechseln, mich auszudrücken in der Sprache die mich umgab ... Der Versuch, die schwedische Sprache als Ausdrucksmittel zu benutzen, mißglückte ... Ich mußte zurückkehren zu den Grundlagen meiner Person, und diese waren definiert worden in der Sprache, die ich während der Kindheit und Jugend lernte.“



„... im Sand, im Geröll, zwischen Muscheln, die sie nicht fühlten...“
(Peter Weiss: *Ästhetik des Widerstands*, II, S. 319/320)

9 Das Nautisch-Maritime in der *Ästhetik des Widerstands*. Variationen eines Motivs

9.1 Panorama

Den zahlreichen Hinweisen zu Géricaults *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* ist entgegen, dass der über 1000-Seiten umfassende Roman durchgängig von einem Referenzsystem¹ aus nautisch-maritimen Motiven zusammengehalten ist, die als vorausweisende Signale auf das Schiffbruchbild zu lesen sind oder als Embleme eine von Peter Weiss ohnehin bevorzugte Poetik repräsentieren. Vielfach verlegt der Autor die Handlungen seiner Figuren in die Nähe des Wassers: Schiffsbewegungen², Flüsse, Häfen, Kanäle und Küstenabschnitte tauchen in regelmäßigen Abständen in den drei Bänden des Romans auf; fließendes Gewässer ist zudem als metaphorisches Milieu omnipräsent und vernetzt die verschiedenen Handlungsebenen und Schauplätze miteinander³.

¹ Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 132: „Angesichts dieser lückenlosen Gleichzeitigkeit der disparaten Stofffaktoren erfährt der Leser einen schwebenden Zustand, in dem das Nahe zurücktritt, das Ferne näher kommt. Hergestellt wird dadurch eine Beziehung zwischen Vor-Vergangenheit und Vergangenheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. In dieser dichten Komposition des Heterogenen gelangt der Leser zu der Erkenntnis, daß sich die jeweilige Statik der scheinbar unterschiedlichen Ereignisse durch die erweiterte Wahrnehmungsstruktur in die Dynamik des Werdens verwandeln kann.“ Zum Begriff der Textur: Vgl. Karl Heinz Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss, a.a.O., S. 27: „Peter Weiss kannte den Begriff aber vor allem aus dem Textilbereich, wo er ein Verfahren bezeichnet, „die glatten und strukturlosen Chemie-Endlosgarne zu strukturieren“ „sowie ihre Dehnbarkeit und Elastizität zu steigern.“

² Vgl. *ÄdW*, III, S. 79: „Täglich hatte er Erkundigungen eingeholt über Ankünfte und Abgänge von Schiffen, Mitteilungen entgegengenommen über die Frachter im Göteborger Hafen ...“

³ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „*Die Ästhetik des Widerstands*“, a.a.O., S. 172: „Das hier benutzte Bildarsenal: Flußufer, traumwandlerische Gestalten, lautlose Fortbewegungen, anschwellende Geräuschkulisse, Ohnmachtsanfall organisieren eine semantische und atmosphärische Annäherung an Dantes Bilderwelt, mit der das beschwerliche Eindringen des auf sich gestellten Protagonisten in die Metropole (gem. ist Paris und das Flußufer der Seine, Anm. M.W.) als infernalisches Ereignis imaginiert wird.“

Ohne empirischen Methoden der Literaturwissenschaft das Wort zu reden, finden sich im dreibändigen Romanwerk weit über einhundert relevante Einträge oder semantische Partikel, die auf das nautisch-maritime Umfeld reagieren, wobei die beiden zentralen Prosaepisoden, die ein ästhetisches Konzentrat von Meer und Schiff bilden, der Géricault-Block und das Bischoff-Kapitel, dabei bereits ausgenommen sind. Nicht anders verhält es sich mit den das Romanprojekt flankierenden *Notizbüchern*⁴ oder den tagebuchartigen Einträgen in *Rekonvaleszenz*, die immer wieder Embleme aus diesem symbolischen Umkreis festhalten⁵. Sie lassen sich entweder der Arbeit am Géricault-Block zuordnen, „Corréard und Savigny: Schiffbruch der Fregatte Medusa, Leipzig 1818“ (Nb. 1971-1980, S. 430) oder stellen autarke Notate dar: In ihnen kommt ein rekonstruierter Boots-Traum genauso vor wie authentische Orte, der „Timmendorfer Strand“ (Nb. 1960-1971, S. 833), konnotierte Wortbilder, so das „Gestrandetsein“ (ebd., S. 110) oder aber mareske Assoziationen, die beispielsweise für die Veränderungen der Urbanität Stockholms beansprucht werden: „... geriet ich in Torgänge, Höfe, die noch intakt waren, und in denen einige Überlebende dicht aneinandergedrängt ausharrten.“ (Rek., S. 353)

Die meisten der nautisch-maritimen Embleme in der *Ästhetik des Widerstands* sind für die Immanenz der Wahrnehmung bedeutsam und verstehen sich als metaphorische Verschlüsselungen, die eine Fühlung zum *Floß der Medusa* aufnehmen oder aber den Roman mit einer konsequenten Reflexionsfigur ausstatten. Die nautisch-maritime Provenienz verschiedener Motive aufzuzeigen, beinhaltet deshalb, das von Peter Weiss gedachte innere Zentrum des Romans, den Géricault-Block, in der hermeneutischen Analyse mit zu berücksichtigen und die Korrespondenzen untereinander aufzuzeigen. Auch wenn hier eine Vollständigkeit der Motiv-Studie angestrebt wird, so erfordert allein die Dichte des Materials, exemplarisch vorzugehen und einzelne Passagen als *pars pro toto* zu analysieren.

Auch wenn der Roman parallel zu seiner erzählten Zeit kontinuierlich mit seinem eigenen Bewusstsein voranschreitet und jede Prosaepisode als Ausschnitt eines ästhetisch Gesagten ihren eigenen autonomen Bedingungen unterworfen ist, so läuft eine möglichst lückenlose Analyse eines derart komplexen Werks wie die *Ästhetik des Widerstands* und des multilateralen Motivs der Nautik Gefahr, wenn sie nicht paradigmatisch verfährt, an seinem Interpretationsgegenstand zu scheitern. Der Stil von Peter Weiss in seinem dreibändigen Roman ist konstant hoch reflexiv und wird in der ästhetischen Aufmerksamkeit gegenüber dem eigenen Text nicht müde. Insofern sind komplexe Wirkungszusammenhänge einer jeden Prosaepisode in der Autor-Intention mitgedacht und künstlerisch beabsichtigt. Beanspruchen die nautisch-maritimen Imaginationsgehalte des Romans keinen expliziten metaphorischen Mehrwert, sondern lassen sich unter der subjektiven Bedingung oder dem Bestimmungsmerkmal einer assoziative Wirkung auf den Roman zusammenfassen, so werden sie in der

⁴ Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 147: „Bei Weiss treffen entstehungsgeschichtliche und distanziert-reflektierende Aufzeichnungen über seine Arbeit im ‚Notizbuch‘ aufeinander. Es ist hierin sowohl der Versuch einer Annäherung an das eigene Werk als auch ein Schritt der Selbstdistanzierung von diesem; weniger also die alleinige Dokumentation bestimmter Arbeitsschritte.“

⁵ Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 353, 354, 356, 437, 445, 496, 497, 522, 536

Analyse entsprechend behandelt und eingeordnet. Das ist dann der Fall, wenn es sich um die erwähnten Schiffsbewegungen⁶, Schiffstypen oder -signale⁷, Häfen, um Küstenabschnitte⁸ oder Gewässer in der *Ästhetik des Widerstands* handelt.

Bereits mythologisch konnotierte Verweise auf das Meer und das Schiff sowie auf Sagen gestalten, die sich vorwiegend in diesem Umfeld bewegen⁹, eröffnen die *Ästhetik des Widerstands* und legen so eine frühzeitige Spur nicht nur zum Topos des Schiffbruchs und damit zu Géricaults *Floß der Medusa*, sondern befördern durch ihre starken Evokationen von Anfang an eine metaphorische Lesart der nautisch-maritimen Emblematis in Peter Weiss' *Opus Magnum*. Vor allem die zweite große Nautik-Szene des Romans, die Überfahrt Lotte Bischoffs im Inneren des Schiffes von Skandinavien nach Deutschland, ist als moderne Umerzählung des Odysseus-Mythos zu lesen und mit gekonnt gesetzten Referenzen von Peter Weiss versehen worden¹⁰. Die subtilen mythologischen Anspielungen, die der Autor in der Schiffspassage Lotte Bischoffs einsetzt, sind in einigen Beiträgen herausgestellt und damit die ästhetische Konstruktion nachgewiesen worden¹¹. Auch in dieser Arbeit wird ihnen gesondert anhand der Figur des Herakles nachgegangen.

Weiss ist es nicht darum bestellt, die archaischen Bilderwelten, beispielsweise die der griechischen Sagengestalten, lediglich zu restituieren und seinen Roman gleichsam mit einem

⁶ Vgl. ÄdW, I, S. 239: „Schiffe liefen von Odessa aus, um die Blockade zu durchstoßen und der Kommunistischen Partei Waffen zu bringen, ohne die die Fronten zerfallen wären.“

⁷ Vgl. ÄdW, II, S. 179: „Der Verkehr rauschte um das Rondell am Nybrokai, einer der Schärenampfer stieß sein fauchendes Abfahrtsignal aus.“

⁸ Vgl. ÄdW, I, S. 197: „Von Barcelona aus waren wir, vom Morgen bis zum Abend des nächsten Tags, im Zug nach Valencia gefahren, im hölzernen Wagon. Gegen Mittag, bei Vinaroz, wieder an den Rand des Meeres gelangend, drängte die Realität, um deretwegen wir hier waren, nah heran, dort draußen, so zeigten Hände, lag die deutsche Flotte, die spanische Küste blockierend, der Feind nahm Gestalt an ...“

⁹ Vgl. Hans Schwerte: Herakles und der Kentaurer. Anmerkungen zu Peter Weiss *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Hans Höller (Hrsg.): *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstumms*, a.a.O., S.1-20; Vgl. Magnus Bergh/Birgit Munkhammar: Über die Mythen in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, a.a.O., S. 215: „Ein schönes und für die Romanfolge der *Ästhetik des Widerstands* auf vielen Ebenen umfassendes Bild dessen findet sich am Ende des ersten Bands. Weit draußen an der spanischen Ostküste, bei Denia, findet der Ich-Erzähler auf seiner Heraklesfahrt Überreste jener Hellenen, die einst in des gleichen Helden Spuren aufgebrochen waren um des Traums von den Gärten der Hesperiden willen, den Inseln der Glückseligen. Weit weg, auf der anderen Seite des Meeres, so weit weg man kommen konnte, gründeten sie eine Kolonie.“; Vgl. grundsätzlich zur Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman: Andreas Huber: *Mythos und Utopie. Eine Studie zur Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, Heidelberg, 1990

¹⁰ Vgl. Arne Melberg: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, a.a.O., S. 226: „Im dritten Teil fungiert sie als Kurier zwischen Stockholm und Berlin; gerade ihre unheroische und unansehnliche Gestalt macht sie für die gefährlichen Aufträge geeignet (...) Sie ist listig, sie wechselt die Gestalt, sie fügt sich den Umständen und sie überlebt – wie der Odysseus des Mythos. Denn Odysseus ist der überlebende Held. Er ist der Exilierte, der Seefahrer, der listig sich Verändernde.“

¹¹ Vgl. Birgit Feusthuber: Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 104/105: „Odysseus, der ‚Listenreiche‘ verklebt die Ohren seiner Gefährten mit Wachs und läßt sich an den Mast des Schiffes binden, damit er den lockeren Gesang der Sirenen genießen und gleichzeitig dem unausweichlichen Verderben entgehen kann. (...) Im Roman wird dieser Mythos indirekt aufgenommen und in einen überraschenden Zusammenhang gebracht. Sie bewegt sich im Bauch des Schiffes, das sie nach Deutschland bringt, in einem quasi archaisch-zivilisatorischen Raum ...“ Vgl. Axel Dunker: „Den Pessimismus organisieren“. Eschatologische Kategorien in der Literatur zum Dritten Reich, a.a.O., S. 174-183

entliehenen ephemeren Material aufzuwerten, er will vielmehr die „Phantasiekapazität ihrer Bildlichkeit“¹² für sein Projekt auszunutzen:

„... vom Pferd gleitend, in die Zügel verwickelt, überaus verwundbar in der Blöße, und wieder entrückt in olympischer Kühle, unbezwinglich erscheinend als Meerungetüm, Greif, Kentaur, doch grimassierend in Schmerz und Verzweiflung ...“ (ÄdW, I, S. 8)

9.2 Wassernähe: Rekreation und Todesnähe

Zeichnen den Roman in der Tat andere expressive Vorstellungsgehalte in gleicher Weise aus wie der Traum, das Gesicht, Abnutzungen, Täuschungen, Geräusche, Körperbilder, das Unsagbare, (und die Liste ließe sich fortsetzen), die noch zur Analyse ausstehen und literaturwissenschaftlich zu sichern sind, so nimmt das Nautisch-Maritime und das aquatische Moment in der *Ästhetik des Widerstands* unter den aufgeführten Leitmotiven eine Sonderstellung ein. Besonders in der Porträtierung Stahlmanns personifiziert Peter Weiss eine regelrechte Affinität zum Wasser, die sich zudem mit einer grundsätzlichen ästhetischen Veranlagung dieses „Herakles des XX. Jahrhunderts“¹³ verbindet. Sie zeigt sich in der Haltung gegenüber seinem eigenen Äußeren und im Trachten nach den schönen Dingen des Leben und der Umgebung. Stahlmanns tägliches Bad im Stockholmer Zentralbad¹⁴ befriedigt einerseits das Bedürfnis nach dem nassen Element und der sportiven Betätigung darin, um den eigenen Körper gesund und athletisch zu halten. Andererseits ist der Aufenthalt im Wasser und bereits das Betreten des mit Bauprunk versehenen Eingangsbereiches - und das jedes Mal aufs Neue wahrgenommene Schmuckwerk - eine Art Schleusung oder die obsessive Wiederbegegnung mit täglichen *Rites de passage*, die der Roman aber im Vagen belässt. Der für Stahlmann obligatorische Kontakt mit dem Nass ist möglicherweise ein Ausschnitt aus seiner grundsätzlichen Hingezogenheit zum Wasser und folgt einem tiefer gehenden Bedürfnis nach einer ihm zugeschriebenen reinigend-heilsamen¹⁵ Wirkung:

¹² Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, a.a.O., S. 303

¹³ Vgl. Rainer Koch: Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit. Zur Produktivität des Mythos in moderner Literatur und Philosophie, a.a.O., S. 151

¹⁴ Der Roman hat Stahlmanns individuelles Verhalten, im Zentralbad zu schwimmen und dort eine Phase der Rekreation und des Vergnügens einzulegen, im Vorfeld der Bischoff-Passage als einen scheinbar kollektiv angestrebten Zeitvertreib angekündigt und die Beziehung der Menschen zum Wasser betont. Dem Roman vorgehaltene Lebensferne und die Dominanz des Düsternen darin ließe sich an vielen Beispielen, in denen der Autor Peter Weiss das Sinnlich-Schöne als das Erhabene entwickelt, nachweisen. Vgl. ÄdW, III, S. 79: „Das war dort oben, am Sveaväg, in seiner Gegend gewesen, durch den Vanadispark waren sie gegangen, vorbei am Schwimmbad, zu hören war das Klatschen der Leiber ins Wasser, das Prusten, das kreischende Gelächter ...“

¹⁵ Vgl. ebd., S. 154: „Das Besondere und Modellhafte der Figur Stahlmanns besteht nun darin, daß sie mit Herakles zugleich das Prinzip der Katharsis personifiziert, und somit geradezu utopisch jenen Zusammenhang von politischer und lebensgeschichtlicher Erfahrung vertritt, dessen Gefährdung von den anderen Romanpersonen nicht dergestalt identitätsstiftend aufgefangen werden kann.“ Zur heilsamen Wirkung des Wassers und zum begünstigenden Effekt des Küstenaufenthalts steht die leitmotivisch auftauchende asthmatische Erkrankung Hodanns, die sich unter maritimem Einfluss bessert: Vgl. ÄdW, I, S. 215: „Die Ampulle enthielt zwei Milligramm, doch sei er schon, sagt er später, auf bis vier bis fünf Milligramm gelangt und müsse versuchen, vom Inland weg ans Meer zu kommen, wo ihm das Klima, wie er hoffe, Linderung verschaffen würde.“

„Der Verzicht auf das Schwimmen würde ihm am schwersten fallen, allein der Gang durch den Vorgarten der Badeanstalt, dieser Oase in der Stadt, mit den Brunnenbecken, den Skulpturen und Fliesenverzierungen, habe ihm Freude bereitet.“ (ÄdW, III, S. 157)

Das Wasser in seiner vielfältigen Daseinsform, als fließender Fluss oder in seiner fast statischen Morphologie in einem Kanal, als Transportmedium des Hafengewässers oder als maritimes Schauspiel das mit der Wirksamkeit des Lichts auftaucht, begleitet die *Ästhetik des Widerstands* durchgängig. Von wenigen *Intermezzi* abgesehen, in denen die Evokationen von Gewässern positiv codiert sind und im erzählerischen Verlauf eine Retardierung verursachen, einen Blick auf einen Hafen oder Küstenabschnitt zulassen, ist eine grundsätzliche Beobachtung festzuhalten: Je mehr sich der Roman seinen Schreckensszenarien des III. Bands nähert, desto mehr unterstützt das nautisch-maritime Motiv die Atmosphäre der Gefährdung und des Todes¹⁶. Besonders deutlich wird der Schrecken als Modus der Wahrnehmung und die Verdichtung einer „Schmerzterminologie“¹⁷ in dem grundsätzlich beibehaltenen „Chronotopos“¹⁸ der Flusslandschaften, die als mimetische Struktur *Dantes Göttliche Komödie* appliziert und das Durchmessen der neun Höllenkreise. Diese nach unten sich trichterförmig verengende Hölle im Erdinneren offenbart ein immer größer werdendes Weh. Jenseits des Acheron, den es zu überqueren gilt, beginnen die Höllenkreise, die mit der Ugolinoszene ihren grausamen Höhepunkt erreichen. Nachfolgend sollen Zitate aus dem Romanverlauf die in der *Ästhetik des Widerstands* betriebene Nähe zu Flusslandschaften aufzeigen, die in der mythologischen Tiefenstruktur der *Divina Commedia* und dem Schreckensbezirk des Acheron ihren Ausgangspunkt haben. In der katalogartigen Zusammenstellung wird deutlich, dass das pittoresk-zivile Motiv des Wasserlaufs zunehmend unter die Domäne des Schreckens und der Todesnähe gerät¹⁹.

¹⁶ Deutlich wird diese alarmierende Zunahme des Bedrohlichen an der Schnittstelle vom II. zum III. Band, als sich Brecht offenbar einem Verhör unterziehen muss und der Ich-Erzähler dessen Kollaps in die Hafengegend verlagert, in der sich die Atmosphäre der Gefährdung nicht nur des Individuums, sondern des Kontinents verdichten: Vgl. ÄdW, II, 326: „Dieses Innehalten war es jedoch, das am siebzehnten April die Abfahrt des nach Helsingfors bestimmten Schiffs von der Stockholmer Skeppsbro zuließ. Matthis, der, mit Santesson, Lazar und den Goldschmidt, Brecht und dessen Gefolge zum Kai begleitet hatte, beschrieb mir den Augenblick. Brecht sei, links, auf dem Blasieholm, vom Gebäude der deutschen Botschaft, und rechts, am Stadsgårdshafen, von den deutschen Frachtern, wehten die Hakenkreuzfahnen, beim Weg über die Laufbrücke zusammengebrochen, mußte gestützt, fast getragen werden an Bord.“

¹⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, a.a.O., S. 203

¹⁸ Michail Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hrsg. V. Edward Kowalski u. Michael Wegner. Aus d. Russischen v. Michael Dewey, Frankfurt/M., 1989, S. 7/8: „Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur ... Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und diese Verschmelzung der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.“

¹⁹ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1971-1980*, a.a.O., S., „Berlin: Die Stadt Dis“, ebd.: 875: „Das abschließende Kap. Teil I (Band 3) wie der 8. Gesangk des Inferno. Die Überfahrt zur Stadt Dis.“

9.2.1 Wasserläufe und Flüsse

„Beim Eintritt ins Reich der Verlorenen, noch ehe der Charon den Kahn zur Überquerung des Acheron abstieß, war es schon klar geworden, daß sich hier nicht ein Jenseits ins Erdinnere schraubte, sondern die bewohnte Welt, die Dante zur Wende zwischen dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert umgestülpt hatte, mit allem, was es dort gab an Lärm und Böartigkeit, Eifersucht, Zorn und Verblendung.“ (ÄdW, I, S. 82)

DEUTSCHLAND

„Da gingen wir nun zurück über die Weserbrücke, auf die Alte Neustadt zu ...“ (ÄdW, I, S. 99)

„Drüben am Nebenarm des Flusses waren Kähne vertäut am sandigen Ufer.“ (ebd.)

„Dann wurde auch das Wasserwerk teilweise stillgelegt, der Zufluß für unser Stadtviertel abgeschnitten. Während drüben die Neureichen sich breit machten, schöpften an unserm Ufer die Frauen Wasser aus der Weser, schmutziges öliges Wasser ...“ (ÄdW, I, S. 104)

„ ... Hodann war der Nordsee entgegengeflogen, den Lauf der Weser hatte er aufglänzen gesehen ...“ (ÄdW, II, S. 75)

Nur wenige Schiffe fuhren in die Förde nach Holtenau, der übrige Konvoi hatte ostwärts begedreht, Lübeck, Stralsund, Danzig entgegen. Wahlström hatte ihr den Kanals beschrieben, mit dem Doppelcharakter an der Einfahrt und Ausfahrt, den Schwärmen der Fesselballons darüber, den Steinquadern an den Böschungen des Flusslaufs. Durch die Tiefebene von Schleswig-Holstein würden sie fahren, vorbei an Sehestedt, Rendsburg ... Hochdonn, nach Brunsbüttel an der Mündung der Elbe.“ (ÄdW, III, S. 77/78)

„ ... dann in die Ems, nach Delfzejl. Da mußt du wieder in den Tank, Lotte, da laden wie die Bretter ab. Dann geht es weiter, zur Weser, nach Bremen. Jetzt kannst du schlafen, Lotte.“ (ÄdW, III, S. 82)

„ ... schräg gegenüber schossen die Flammen aus den Kupferplatten der Domkuppel, rechter Hand barst, mit ungeheurem Geklirr, das gläserne Dach des Bahnhofs Alexanderplatz, Qual lagerte auf den dunklen Gebäuden der Halbinsel hinterm Lustgarten, sie liegen geborgen in den Kellern, sagte Heilmann, Zeus und Athene, Helios mit seinem Gespann, Ge und Alkyoneus, und auch die Tatze vom Löwenfell des Herakles.“ (ÄdW, III, S. 171/172)

„Die Schläge seiner Füße, die den Potsdamer Platz trafen, verlangsamten sich, hinter den sternförmigen ausgreifenden Straßen sah Heilmann im Dunst die Mattheus-Kirche, und Coppi krümmte sich, von einer schrecklichen Mattheit überkommen, mit stechendem Schmerz in der Seite. Überm Geländer am Lützow Ufer zusammen. Immer noch schwamm im trägen Wasser des Landwehrkanals Rosas Leiche.“ (ÄdW, III, S. 181)

„Im Halbdunkel war der Wachturm zu erkennen, der sich über der Zuchthausanlage von Plötzensee erhob, und zur Linken die hohe, mit Stacheldraht gekrönte Mauer, die die Sicht auf die Gartenkolonien, den Spandauer Kanal und die Waldungen auf der andern Seite versperrt.“ (ÄdW, III, S. 214/215)

„Hatte sich in seiner Zelle im Polizeipräsidium, am fünfzehnten Oktober Zweiundvierzig, erhängt. In dieser Entschlossenheit war Grasse, der Drucker, ihm gleich gewesen. Grasse, mit Schiebermütze, Hosenschnallen, auf dem Fahrrad, am Sonntag in Pichelswerder, tief gebeugt über den nach unten geschwungenen Lenker, davonflitzend, den Gatower Damm entlang, Grasse, am Ufer der Havel, das Zelt hatten sie aufgeschlagen, da waren auch Kowalke und Husemann, und Fritz, dann im Boot, die lang-

samen, regelmäßigen Schläge der Paddel, das Wasser vom angehobnen Blatt tröpfelnd ...“ (ÄdW, III, S. 225)

FRANKREICH

„Mein Bild von Paris setzte sich zusammen aus Fotografien bekannter Gebäude, aus Buchillustrationen, Farbabdrücken, ein paar Filmszenen. Ich konnte den Fluß vor mir sehn, die Brücken und Uferstraßen, hörte den Nachklang von Lobpreisungen und Lockungen.“ (ÄdW, I, S. 152)

„Der eigentliche Vorstoß ins Fremde begann, als ich die Uferstraße über der Seine erreicht hatte, ich folgte der Mauerbrüstung nach rechts, unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung.“ (ÄdW, II, S. 14)

„Auf den stufenweise ansteigenden Dächern befanden sich, zwischen hohen blechernen Schornsteinen, Vorsprünge für Oberlichtscheiben. Mürber, morscher, erloschner konnte nichts sein als dieses schuppenartigen Gehäuse, das, nach den schwimmenden Wäschereien auf der Seine, Bateau Lavoir genannt worden war und einem zwischen den Klippen der Brandmauer gestrandetem Flußdampfer glich.“ (ÄdW, II, S. 38)

„Ein Streifen der Seine war an der untern Kante des Blatts sichtbar. Eines der langen flachen Wäschereiboote lag an der Uferfeste vertäut. Frauen lehnten sich über die Reling, spülten und wrangen Tücher aus ...“ (ÄdW, II, S. 121)

SPANIEN

„Majakowski, sagte er, und er sprach diesen Namen so laut aus, daß er zwischen den Flußufern hinhallte“ (ÄdW, I, S. 249)

„Der Fluß wurde hier durch einen Damm zur Mühle abgezweigt, die Schaufelräder aber standen still, das Wasser lag graugrün, reglos im Becken, nur im schmalen Nebenarm strömte es weiter, zwischen Betonbrocken und zerborstnen Balken unterm Holzweg hinweg, auch die Gebäude drüben, zu denen wir kamen, waren zusammengestürzt, gesprengt, verlassen.“ (ÄdW, I, S. 250)

„... wir waren in den kleinen Booten, die abgestoßen wurden von der Böschung, hinter uns, emporsteigend vom Ufer, die Gemäuer mit gewölbten Fenstern, Arkaden, Türmen, wir wateten durch das reißende Wasser, der Feind hatte im Norden die Schleusen geöffnet, wir fühlten in den Händen den Griff um die Planken der Pontons, um die Schaufeln beim Befestigen der Brückenköpfe.“ (ÄdW, I, S. 308)

„Er zog mich mit sich, wollte mir die Abbildungen zeigen. Wir gingen vorbei am Alabastaportal am Palast des Marqués de los Aguas, mir seinen Delphinen, Löwen und Titanen, durch das Stadttor zwischen den mit Schießscharten besetzten Rundtürmen, und auf der Serranos Brücke über das breite ausgetrocknete Flussbett.“ (ÄdW, I, S. 332)

TSCHECHOSLOWAKEI

„Damals, sagte er, als wir uns auf einer der kleinen steinernen Brücken befanden, die das ölig schimmernde Gewässer überwölbten, war ein Rest des tschechoslowakischen Staats noch vorhanden, als dessen Bürger er sich, überwacht von Beamten des deutschen Sicherheitsdiensts, in der stillgelegten Fabrik aufhalten durfte. Noch war in seiner Samtdruckerei, dort am hochgemauerten Flussbett der im Frühjahr der im Frühjahr reißenden Mandau, ausländisches Kapital investiert ...“ (ÄdW, III, S. 8)

SCHWEDEN

„ ... Kontoristen aus den Ämtern, die in den Herrenhäusern der Insel eingerichtet waren, saßen auf den Bänken und Steinstufen am Wasser, die Mittagssonne wärmte, viele nahmen ihren mitgebrachten Imbiß ein, auch Hafenarbeiter verbrachten ihre Ruhepause hier neben den Frachten, die in den Mälardampfern verstaubt werden sollten.“ (ÄdW, II, S. 117)

„Blendend leer erstreckte sich vor ihr der Uferweg, spiegelglatt lag das Wasser des Mälaren, mit den Barken, Schleppkähnen und kleinen Dampfern rings an den Kais.“ (ÄdW, II, S. 163)

„Durch die Feindlichkeit der Ritter und Großbürger in Stockholm war die Ausfahrt durch den Mälaren zum Meer blockiert worden. Der Handel mit Erz lag brach und auch die Einfuhr von Waren ins Innre des Lands wurde verhindert.“ (ÄdW, II, S. 245)

„Engelbrekt mußte seine Fahrt antreten. Aus den mitten in breitem Gewässer gelegenen Schloß mit den vier gedrunghen Rundtürmen mußte er zur Terrasse und Landungstreppe getragen werden und in das dort vertaute lange geteerte Ruderboot. Das Boot konnte nicht in Örebrö bleiben, es mußte vom Stein abgestoßen und, unter der Brücke hindurch, den Svarta entlang, dem See Hjälmaran entgegengesteuert werden.“ (ÄdW, II, S. 307)

„Geschwader von Bombern überflogen Oslo. Ein deutscher Angriff auf Schweden wurde erwartet. Deutsche Kreuzer hielten sich vor der Seegrenze auf. An den Kais am Strom lagen deutsche Frachtschiffe, die nicht betreten werden durften, vielleicht befand sich, unterm Schutz des Hoheitsrechts, Kriegsrüstung an Bord.“ (ÄdW, II, S. 311)

„Auf dem Weg hinab zur Parkanlage um den Wasserlauf, der sich von der Brauerei unterhalb des Bahndamms herkommend, vor uns zu einem Teich erweiterte, auf dem Schwäne von seltsam künstlichem Aussehn zwischen Schaumklumpen schwammen, sprach mein Vater vom Demontieren und Verpacken der Maschinen ... Damals, sagte er, als wir uns auf einer der kleinen steinernen Brücken befanden, die das ölig schimmernde Gewässer überwölbten ...“ (ÄdW, III, S. 8)

„ ... allein in diesem dschungelhaften Zimmer, spürte er, wie die Krankheit, die er vergessen hatte in der Nacht, wieder über ihn herfiel, er war dem Ersticken nah, wälzte sich zum Tisch, auf dem die Spritze lag, stieß sich die Nadel in den Schenkel, und sah durchs Fenster im dritten Stock über den Platz, auf dem die jungen Birken und Platanen vom Wind gezaust wurden ... die von Lichtschauern durcheilten Gewässer um Stora Essingen, bis hin zu den im Dunst verschwindenden Industrien an den südlichen Ufern der Mälarmündung.“ (ÄdW, III, S. 43)

„An seinem Kopf vorbei sah sie durch vorspringende Fenster über den Mälarstrom. Das blaue Wasser mit den weißen Segeln, das Grün der Gestade, der strahlende Himmel ließen sie einige Augenblicke lang in der Magengrube den Schmerz des Abschieds spüren. Sie war eine Wanderin. Sie reiste zwischen denen, die ansässig waren.“ (ÄdW, III, S. 82)

Für Stahlmann, den Illegalen, war eine solche Verunsicherung einzig Grund zum Lachen, ihm gehörte der Blick über den Strom, mit den Schiffen, die Rundtürme auf dem Riddarholm, die vom Schloß überragte Altstadt, die Eisenbahnbrücken, die Hügelketten hinterm Tiergarten ebenso wie mir, der ich Fremdenpaß und Aufenthaltsgenehmigung besaß.“

(ÄdW, III, S. 96)

9.2.2 Das Ankämpfen gegen die Fluten als nautische *Don Quijoterie* und Präfiguration des *Medusa-Floßes*

Bereits in Spanien zeigt sich dieses Symptom, in dem die Handlungsschritte der Brigadisten an die Sphäre des Wassers und des Bootes gekoppelt sind²⁰. Die vorgegebene Bewegtheit, der Aktionismus steigt mit der Ruptur der hereinbrechenden Fluten und „vollzieht sich immer (auch) als Transzendierung der Sprache in ein imaginatives, autonom-ästhetisches Ereignis“²¹, wie sich an der nachfolgenden Episode zeigen lässt:

„Mora de Ebro, Miravet, Benisanet, Pinell, Vorbera, Fatrella, Mequineza, die Berge von Pandols, diese Punkte, Stiche, Flecken lagen mitten im gleißenden Licht, in den Kugelschwärmen, in der aufsprühenden Erde, wir waren zwischen ihnen, die im Sand, im Geroll, im Gestein auf die Dörfer, die Anhöhen zukrochen, zustürmten, wir waren in den kleinen Booten, die abgestoßen wurden von der Böschung, hinter uns, emporsteigend vom Ufer, die Gemäuer mit gewölbten Fenstern, Arkaden, Türmen, wir wateten durch das reißende Wasser, der Feind hatte im Norden die Schleusen geöffnet, wir fühlten in den Händen den Griff um die Planken der Pontons, um die Schaufeln beim Befestigen der Brückenköpfe.“ (ÄdW, I, S. 308)

Der Textausschnitt, der sich durch eine Anhäufung geographisch-geomorphologischer Beschreibungen²² auszeichnet, vermittelt bereits die Aussichtslosigkeit und den ungleichen Kampf, den die Internationalen Brigaden auf der Iberischen Halbinsel führen und die sich für den Ich-Erzähler bereits vor diesen geschilderten Ereignissen als „Wellen des Niedergangs“ (ÄdW, I, S. 283) ankündigen. Auf subtile Weise errichtet das Sprachbild der geöffneten Schleusen und der reißenden Wasserläufe einerseits und die in den kleinen Booten ausrückenden Spanienkämpfer, die versuchen Sperren dagegen einzurichten und lediglich mit Schaufeln ausgerüstet sind, andererseits, eine Analogie zum literarischen Topos des Kampfes gegen die Windmühlen, wie er durch den Spanienroman *Don Quijote* von Cervantes vorgegeben ist und an dieser Stelle der *Ästhetik des Widerstands* als nautische Umschreibung virulent wird²³. Vor allem aber antizipiert das Bild der Destruktion, wie es primär durch die zerborstene und unwirtliche Landschaft²⁴ umgesetzt ist, die beiden herausragenden Kunstwerke des Romans, Picassos *Guernica* und Géricaults *Floß der Medusa*. Die Wucht

²⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, a.a.O., S. 109: „... Erzählung, Interaktion, psychische Ereignisse sind reduziert auf Zeichen, Symbolik, Reflexion.“

²¹ ebd.

²² Gleichzeitig wird mit der sinnlich-genauen Erfassung der Landschaft die Kompetenzerweiterung der Ich-Figur plausibilisiert, der binnen kurzer Zeit zum Kenner des Landes wird, das er vordem nur mit einigen wenigen Namen und Begrifflichkeiten in Verbindung gebracht hat: Vgl. ÄdW, I, S. 271: „Bis vor kurzem hatte ich nur falsche und ungenaue Vorstellungen von Spanien, ein paar Erinnerungen an Goyas *Caprichos* und *Desastres*, an Gedichte von Lorca, an die Abbildungen aus einem surrealistischen Film von Bunuel.“

²³ Mit dem reißenden Fluss entwirft der Roman gleichzeitig ein Erinnerungsmoment an das bislang Geschilderte und einen Gegenentwurf zum verkarsteten Flussbett: Vgl. ÄdW, I, S. 250: „Der Fluß wurde hier durch einen Damm zur Mühle abgezweigt, die Schaufelräder aber standen Still, das Wasser lag grau-grün reglos im Becken, nur im schmalen Nebenarm strömte es weiter ...“ Zu *Don Quijote* vgl. ÄdW, I, S. 209: „dieses Epos eines Spaniers, in dem frenetisch nach der Überwindung des Bösen, nach Gerechtigkeit, Menschenwürde gesucht wurde und in dem stets das Scheitern an der Falschheit, der Bosheit, dem Betrug überwog ...“

²⁴ Vgl. Klaus Garber: *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 242: „Die erste Bestimmung lautet, daß der locus terribilis abseits der amönen Naturzonen und abseits der von Menschen gern aufgesuchten Naturregionen liegt.“

der Detonation und der aufschlagenden Trümmerteile, die eine verheerende Vernichtung auslösen, bannt Picasso als „Zersprengen Guernicas“ (ÄdW, I, S. 339) und transformiert diese apokalyptische Vision in ein gleißendes Licht, wie es der Ich-Erzähler in der spanischen Flusslandschaft wahrnimmt:

„Die Katastrophe, die hier über die Gesichter hergefallen war, besaß Dimensionen, die wir noch nicht zu fassen vermochten. Die durch Luftdruck platt gedrückten Formen und Gesetzen von einem Licht in die Bildwand geprägt worden, dessen Schien kein Auge ertragen konnte.“ (ÄdW, I, S. 339)

Das Motiv des ausfahrenden Bootes, wie es Peter Weiss in der Spanienepisode einsetzt, entbehrt hier jegliche kontemplative Gestimmtheit und wird so angesichts der geöffneten Staumauern des Stromes zum nautischen Pendant des Cervantesschen Kampfes gegen die Windmühlen. Abgesehen von der weiteren Anspielung auf das Acheron-Motiv aus Dantes *Göttlicher Komödie*, wie es in dem Durchwaten des reißenden Flusses, vor allem aber in dem Abstoßen der Boote von der Uferböschung insinuiert ist²⁵, kommt dem an sich sinnlosen Bemühen, die Brückenköpfe gegen die niederstürzenden Wassermassen zu sichern – „wir fühlten in den Händen den Griff um die Planken der Pontons, um die Schaufeln ...“ - eine vorausweisende Bedeutung auf das *Floß der Medusa* zu. Der Kampf der Brigadisten im reißenden Flusswasser die technische Konstruktion der Pontons zu sichern, das Unterfangen dabei –trotz der steigenden Wassermassen und der Lebensgefahr - nichts unversucht zu lassen, ähnelt dem verzweiferten Kampf der Schiffbrüchigen auf hoher See ein Floß zu zimmern und dieses navigierbar zu halten. Ohne auf die Korrespondenzen oder Analogien zum nautischen Geschehen des Schiffbruchs und dem *Floß der Medusa* detailliert einzugehen, sind diese hier nur aufgeführt und entsprechend hervorgehoben:

„... das Floß von der glitschigen Bordwand abzustoßen ...“ (ÄdW, II, S. 13)

„Noch wollten sich die Versammelten nicht für verlassen halten.“ (ebd.)

„... und die Flut hatte jetzt ihren höchsten Stand erreicht“ (ÄdW, II, S. 11)

„...doch kaum hatten sich etwa fünfzig darauf zusammengeschart, begann es, bis an die Reling zu sinken ...“ (ÄdW, II, S. 12)

„... standen die Ausgesetzten, nach dem Hinzukommender übrigen, bis über die Hüfte im Wasser ...“ (ÄdW, II, S. 12)

„... während die Wogen die Schanzkleidung und die Maststümpfe der gekenterten Fregatte zertrümmerten ...“ (ÄdW, II, S. 12/13)

„... und man fing zu pumpen an, das Schiff aber war nicht zu retten ...“ (ÄdW, II, S. 11)

„Mächtige Fluten überrollten uns.“ (ÄdW, II, S. 13)

„Zu viele aber war es noch, die sich dort an die Planken klammerten, die kopfüber ins Wasser hingen ...“ (ÄdW, II, S. 14)

²⁵ Vgl. ÄdW, I, S. 82: „Beim Eintritt ins Reich der Verlorenen, noch ehe Charon den Kahn zur Überquerung des Acheron abstieß, war es schon klar geworden, daß sich hier nicht ein Jenseits ins Erdinnere schraubte ...“

„Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittne Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag zuvor zum Abschied umarmt hatte.“ (ÄdW, II, S. 16)

Wie an diesem Beispiel gezeigt werden konnte, betreibt Peter Weiss in seiner Erzählhaltung ein bestimmtes und mit Kalkül bedachtes ästhetisches Verfahren, das eine produktive Unruhe in den Text hineinträgt und eine spiralförmige Entfaltung²⁶ des semantischen Materials erzeugt, das bis zum Ende des Epos wirksam ist: Die monolithischen Prosa-Blöcke, die weit gehend absatzlos in ihrem Phänotypus gedruckt sind und sich inhaltlich durch eine kaum übersehbare Fülle an Diskursen, Reflexionen und poetischen Möglichkeiten auszeichnen, finden in der assoziativen Inanspruchnahme der berühmten literarischen Metaphern von Schiff, Schiffbruch und Meer eine ästhetische Struktur und einen narrativen Ort, der als eine Hypostatisierung Géricaults *Floß der Medusa* ist²⁷.

Ausgehend von einer grundsätzlichen Phänomenalität des Ästhetischen²⁸ und der stupenden Imaginationsleistung des Autors Peter Weiss bildet sich in der nautisch-maritimen Motivlage eine außerordentlich originäre Ästhetik heraus, die sich konzentrisch über den gesamten Roman ausbreitet und in unzähligen Korrespondenzen und Assoziationen umgesetzt ist. Bevor dieser Ästhetik in Einzelinterpretationen nachgegangen und das nautisch-maritime Motiv in der *Ästhetik des Widerstands* hermeneutisch differenziert wird, soll zunächst ein Panorama die artistische Beweglichkeit dieser semantischen Entscheidung und Bevorzugung durch den Autor Peter Weiss vorstellen und so die schriftstellerisch-ästhetische Organisation innerhalb des Textes aufzeigen.

9.3 Selbstvergewisserung und Orientierung des Ich-Erzählers im Nautisch-Maritimen: Die „Engelbrekt“-Erfahrung

Obschon die im Roman genannten Länder respektive Deutschland, Spanien, Frankreich und Schweden tatsächlich über ausgedehnte Küstenregionen verfügen, so transformiert Weiss' Modus der Wahrnehmung diese geografisch-topografischen Zeichen und lädt sie mit einer Bestimmung des Poetischen auf. Auch den Verlauf von Geschichte, als das entscheidende (und im Roman häufig diskutierte) Axiom der Historiographie²⁹, spiegelt die *Ästhetik des Widerstands* im Nautischen und hält so Kontakt zu vergangenen Epochen und Vorkommnissen. Allein für diese Anschauungskategorie, die in der tatsächlichen Begeben-

²⁶ Vgl. das Kap. „Die Dialektik des Draußen und des Drinnen“ in: Gaston Bachelard: Die Poetik des Raumes, a.a.O., 245: „So wird das spiralförmige Sein, das sich äußerlich so gut um seine Mitte geordnet darstellt, nie seinen Mittelpunkt erreichen ... Jeder Ausdruck hebt seine Fixierung auf. Im Reiche der Einbildungskraft gilt, daß das Sein, sobald ein Ausdruck vorgebracht ist, Bedürfnisse nach einem andern Ausdruck hat, daß das Sein alsbald zum Sein eines andern Ausdrucks werden muß.“

²⁷ Vgl. Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 64; Vgl. Jochen Vogt: Ugolino trifft Medusa: Nochmals über das „Hadesbild“ in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 177

²⁸ Vgl. Heewon Lee: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 110: „In der *Ästhetik des Widerstands* kann also von einer Synthese von der Ästhetik der Kunst und der Ästhetik des Alltags gesprochen werden. Das Ästhetikkonzept von Peter Weiss kann im gewissen Sinne zugleich als eine Kritik bzw. Korrektur der Reduktion des Ästhetischen auf den Bereich der Kunst verstanden werden.“

²⁹ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 11

heit des Schiffbruchs der Fregatte „Medusa“ kulminiert, ließen sich zahlreiche Variationen im Roman finden.

In der fingierten Kooperation mit Brecht, im schwedischen Exil das Engelbrekt-Stück³⁰ schreibend, sichert der Ich-Erzähler mit dem nautisch-maritimen Gegenstand, der intuitiv seiner eigenen Interessenslage entspricht, die Autonomie gegenüber dem exzentrischen Dichter. Für die Konzeption der zu schreibenden Chronik, die ja in einer Art paradoxen Metaphrase parallel dazu entsteht und am Ende den Roman *Die Ästhetik des Widerstands* selbst darstellt, wird mit dieser (unbewussten) kognitiven Leistung das eigene literarisch-ästhetische Gerüst fortgesetzt und als Projekt gestaltet. Bei der Zumutung, einem als schwierig beschriebenen Brecht³¹ angemessen zu begegnen, ist es nachvollziehbar, dass der Ich-Erzähler in der Fülle des Engelbrekt-Stücks an einen Wahrnehmungsgegenstand gelangt, der in mehrfacher Hinsicht sein eigener ist. Fasziniert von einem Eingriff in die schwedische Landschaft und damit sowohl auf die zuvor in Spanien ermittelte „Umstellung ... vom agraren zum maritime Denken“ (ÄdW, I, S. 324) des Menschen und auf Kafkas Prosawelt³², vor allem den „Landvermesser“ (ÄdW, I, S. 175) aus dem ersten Band der *Ästhetik des Widerstands* rekurrierend, heißt es:

„Die von Västeras kommenden Kähne waren vollgeladen mit Karren, Eimern, Körben, gespitzten Pflöcken. Hier an der Mälarspitze südwestlich vom versperrten Stockholm, von wo aus in der Vorzeit ein Zufluß zum Meer geführt hatte und jetzt eine Landniederung mit Sumpfgeländen sich zum offenen Gewässer hinzog, sollte der Schiffahrtsweg gegraben werden ... weder im Frühling noch im Sommer konnte mit einer Öffnung des Zufahrtswegs gerechnet werden, doch im nächsten Jahr vielleicht, schon lagen einige Koggen der Lübecker Hanse am Außenhafen, auf flache Boote wurden die Lasten verladen, diese auf Baumstämmen über Land zum Mälaren gerollt, in entgegengesetzter Richtung wurden die ersten Tonnen mit rohem Erz zu den Handelsschiffen befördert.“ (ÄdW, II, S. 246)

Auch wenn der Ich-Erzähler mit dem Engelbrekt-Stück offensichtlich auf ein nautisches *Spezifikum* mit individuellen Voraussetzungen³³ stößt, das, wie andere Erfahrungen auch,

³⁰ Vgl. hierzu die ausführlichen Erläuterungen in: Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 100-257

³¹ Vgl. Peter Weiss: Nb.1971-1980, a.a.O., S. 88: „Brecht hörte gern, wenn man ihn „Meister“ nannte. „Ich bin ein großer Mann, ich bin ein großer Mann – was denken die sich eigentlich?““ Vgl. Herbert Claas: Ein Freund nicht, doch ein Lehrer. Brecht in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Karl Hein Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen*. Über Peter Weiss, a.a.O., S. 146-149; Vgl. Petra Göllner: Das Engelbrekt-Stück in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Hans Höller (Hrsg.): *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstumms*, a.a.O., S. 121-132; Vgl. Maria Ernst: Die Brecht-Figur in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: PWJb7, S. 82-96

³² In diesem Zusammenhang sei auf die gründliche Untersuchung von Andrea Heyde verwiesen, die den Kafka-Spuren in Peter Weiss' *Oeuvre* nachgeht. Andrea Heyde: *Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss*, Berlin, 1997

³³ Es ist ein literar-ästhetischer Einfall, dass Peter Weiss Brecht darauf hinweisen lässt: Vgl. ÄdW, II, S. 246: „Der Kanalbau, meinte Brecht, wäre fast ein eignes Stück wert.“ Der Ich-Erzähler selbst hat diese Vorauswahl aus einem kaum zu bewältigenden Material schon längst getroffen und in den sozial-ökonomischen Bedingungen des groß angelegten Geschichtsthemas das Nautisch-Maritime pointiert ÄdW, II, S.245: „Durch die Feindlichkeit der Ritter und Großbürger in Stockholm war die Ausfahrt durch den Mälaren zum Meer blockiert worden. Der Handel mit Erz lag brach, und auch die Einfuhr von Waren ins Innere des Lands wurde verhindert.“

Wandlungen in seinem Weltbild³⁴ auslöst, so lässt sich nachweisen, dass die hier selbstverständliche Auswahl der *Topoi* immer auch ein Reflex auf die im Roman bereits vorbereiteten oder schon aufgetauchten Vorstellungsgehalte ist.

Allein die semantischen Zeichen von „Hanse“, „Hafen“, „Boote“, „Handelsschiffen“, überhaupt die erwähnten Handlungen des Verladens und Transportierens, sind dem Ich-Erzähler als haptische Eindrücke aus seiner Bremer Herkunft und als Evokationen oder ‚Vokabeln‘ seiner literarischen Arbeit, der zu verfassenden Chronik, vertraut. Mit dem *Kuriosum* des Landdurchstichs und der auf Holzstämmen rollenden Boote erfüllt sich in Weiss‘ Erzählerfigur nachgerade eine Neugier auf das andere als ein Bekanntes. Das Neue und Fremde vermengt sich mit dem Ureigenen³⁵. Über die maritim geprägte Landschaft Schwedens mit seinen Schären, seinen vorgelagerten Inseln und seiner breiten, bizarren Küstenfront verständigt sich der Ich-Erzähler auffallend. Auch auf die Hafengegenden mit ihrem Treiben richtet sich sein Blick. Mit der Verortung in dieser nautisch-maritimen Landschaft und ihrem charakteristischen Gepräge versichert er sich seiner selbst und findet in einer fluktuierenden, zerrissenen Welt zu einem Ich-Bewusstsein zurück.

Das Mareske und Nautische zu beschreiben ist insofern primär eine Verständigung über sich selbst und vergewissert sich des eigenen Ankommens im Fremden. Anschluss zu finden, heißt für den Protagonisten, maritime und nautische Wahrnehmungsgegenstände zu beschreiben³⁶. Sich über diese zu artikulieren, erleichtert ihm sein Unterwegssein und die Orientierung im fremden Raum, wie es zum Auftakt der Brecht-Episode erkennbar ist:

„Die braune Vorortbahn fuhr am turmgekrönten Klinkersteinbau des Stadions und dem weitläufigen umgezäunten Gelände des Freihafens vorbei. In den Becken lagen die großen Ostseeschiffe, an Seilzügen, über die Straße hinweg, wurden Loren voll Kohle hinauf zu den Industrien um das Gaswerk befördert, schwerer ätzender Rauch stieg aus den Schloten der Fabriken und trieb zu den bewaldeten Ufern der Insel, der wir uns, auf der schmalen Brücke mit den eisernen Bögen, näherten. Lidingö, jenseits des Värtan, war von ländlichem Aussehn.“ (ÄdW, II, S. 144)

³⁴ So wie es Weiss um das Weltbild des Ich-Erzählers geht, so ist darin das ästhetische Werturteil und die Welterfahrung des Rezipienten berührt. Vgl. Alfred Messmann: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst als Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss‘ Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“, a.a.O., S. 100: „Nach Weiss sind sie (gem. sind die Diskurse innerhalb des Romans; Anm. MW) zugleich als Stadien der allumfassenden Aneignung der Kulturgüter menschheitsgeschichtlicher Selbstdarstellung konzipiert, durch die hindurch auch der Leser zu gehen hat, wenn auch er sich auf das Niveau der ästhetischen Aneignung von Welt bringen will, über das die Protagonisten des Romans verfügen. Alle Erkundungen zur Kunst haben kunsttheoretisch die Funktion, auch den Leser in den Stand ästhetischer Urteils- und Gestaltungsbildung zu versetzen.“

³⁵ Vgl. ÄdW, III, S. 135/136: „Auch ich hatte auf einer Schiefertafel das Schreiben gelernt. Beim Buchstabieren an meinem Tisch über der Flemminggata spürte ich den Geruch der nassen, vom Schwamm verwischten Kreide im Klassenzimmer der Volksschule an der Brautstraße in Bremen, und hörte die Signale der Schiffe vom Hafen her, in deren dumpfen Ton sich unsre Gedanken so oft verloren hatten.“

³⁶ Vgl. Eckhard Lobsien: Landschaft in Texten. Zu einer Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung, Stuttgart, 1981, S. 7: „Der Landschaftsbetrachter nimmt die vor ihm liegende Natur nicht unter einem bestimmten praktischen Interesse wahr, ja, es läßt sich sagen, daß er sie überhaupt nur bis zu einem bestimmten Grade wahrnimmt. Die eigentliche Leistung des Landschaftsbetrachters besteht nämlich darin, daß er die sukzessive wahrnehmende Erkundung der Naturgegenstände wie der gesamten Szenerie ab einem bestimmten Punkt abbricht und in seiner Vorstellung das Landschaftsbild konstituiert, daß er also die von ihm wahrgenommene Natur in einen ästhetischen Gegenstand umformt.“

Zuvorderst scheint Weiss' Ich-Erzähler eine Identifizierung seiner selbst über den nautisch-maritimen Gegenstand vorzunehmen. Neben den wahrgenommenen architektonischen Details, die er sich einprägt und die häufig bis zum verwendeten Steintypus der Gebäude reichen, ist der Blick auf die vertäuten Schiffe und die Aktivitäten im Hafengelände ein demonstrativer Akt der Selbstvergewisserung³⁷. Das emphatische Jetzt ist überdies ein letzter gedanklicher Schonraum, bevor mit der Insel „Lidingö“, die auch im metaphorischen Sinn über eine Brücke zu erreichen ist, ein neuer Abschnitt in der Lebensgeschichte des Protagonisten eingeleitet und damit auch in seiner Chronik geschrieben wird. Die genaue Typisierung der Schiffe und die merkantil-industriellen Unternehmungen und Ausdruckszeichen in der sub-urbanen Zone des Hafens, die zudem in ihrem Inselcharakter vorgestellt wird, vor allem aber die architektonischen Einzelheiten der Brücke, ihre Bögen und ein turmartiger Zierat, sind ästhetische Restitutionen der Bremer Ur-Szenen, wie sie das Erzähler-Ich in der Begleitung des Vaters wahrnimmt. Auf diese gemeinsame Konstante gehen die meisten der nautisch-maritimen Szenen in der *Ästhetik des Widerstands* zurück, ein produktiver Umstand, den es immer wieder gilt, zu berücksichtigen, wenn einzelne Prosasequenzen herausgestellt werden:

„Da gingen wir nun zurück über die Weserbrücke, auf die Alte Neustadt zu, an den Pontons unterhalb der Martinikirche lagen die Dampfschiffe, ein Raddampfer war dabei ... Durch die spitztürmigen Brückentore gehend, an denen die aufgeschwungenen Eisenträger hingen, sahn wir rechter Hand, auf der Landzunge mitten im Fluß, das jahrhundertalte Viertel, das Herrlichkeit hieß, dessen Schuppen und Speicher sich bis zu den burgartigen Gebäuden des Teerhofs erstreckten, an die sich die Kaiserbrücke schloß, mit ihren mächtigen Bögen ... Ein Brückensteig führte von der Halbinsel hinüber zur hohen, mit Quadersteinen befestigten Böschung, wo vom Deichweg her die Brautstraße abzweigte.“ (ÄdW, I, S. 99)

Die Äquivalenten zum *Introitus* des Brecht-Kapitels sind geradezu augenfällig und sollen hier nur zusammenfassend erwähnt werden: Auch in der Bremer Szene registriert das wahrnehmende Ich im Hafenbecken einen ganz bestimmten Schiffstypus, identifiziert eine charakteristische Steinart, auch hier fällt der Blick auf die architektonischen Details von Brücke, Bögen, Metall, Turm und genauso auf die im Hafen typische Geschäftigkeit.

Selbst der amphibische Charakter, der in der Schärenlandschaft gegeben ist und mit dem Flußname „Värtan“ und Brechts *Refugium*, der Insel „Lidingö“ evoziert wird, ist in der Bremensequenz mit dem Fluß der Weser sowie mit den geografischen Begriffen von „Landzunge“ und „Halbinsel“ bereits vorformuliert. Noch bevor der Protagonist Brecht in dessen Exilort tatsächlich gegenübertritt und anschließend im Engelbrekt-Stück auf das maritime Detail des Kanalbaus stößt, kommt er bereits mit seiner Voreinstellung und der

³⁷ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 9: „Ich war zuhause in Hafengegenden ...“ Vgl. ÄdW, I, S. 273: „Lag Cueva la Potita versteckt, eingekapselt in einer Einöde, so war die Sanitätsstation bei Denia, umgeben von Gärten und Feldern, Landhäusern und Olivenbäumen, in einer weiten Offenheit, die sich nach Nordosten hin zur Horizontlinie des Meers verlor und im Südwesten übergang in bewaldete Hügel und Ketten bläulich dunstiger Berge. Nicht durch Schluchten und Geröllhalden war das Ziel zu erreichen, sondern durch ein pastorales Tor, flankiert von weißen Steinpfosten, überwölbt von luftig verschnörkeltem Schmiedewerk mit dem Namen des Besitztums, Villa Candida.“

„Konstruktion subjektiver Bedeutsamkeit“³⁸ für das Nautisch-Maritime als ein Akt der Selbstverständigung in Schweden an. Den Kanalbau und die daran gekoppelten nautischen Zusammenhänge innerhalb des Engelbrekt-Materials konnte das Ich schon allein wegen dieser angelegten subjektiven Bedeutsamkeit in seinem Wahrnehmungsspektrum nicht übersehen: Es ist dies die geheim verabredete Fortschreibung einer von Beginn an bestehenden selektiven Wahrnehmung.

Was in der Brecht-Episode möglicherweise auf eine beiläufige Begegnung mit dem Nautischen schließen lässt, ist strukturell typisch und geradezu symptomatisch für das Nautisch-Maritime in der *Ästhetik des Widerstands*. Wann immer der Ich-Erzähler auf Anschauungskategorien, Erzählfiguren, Motive oder topische Zeichen stößt, die mit Schiffen oder dem Meer zu tun haben, erfahren diese eine signifikante Wahrnehmungserweiterung, die sich wiederum als adäquate intensive *Response* auf die Prosa auswirkt. Die Polyvalenz des nautisch-maritimen Motivs und seine unbestrittene Symbolkraft verlangen geradezu ein darauf reagierendes Gestaltungsprinzip oder erzählerisches Verfahren. Ist die Mehrdimensionalität des Géricault-Blocks, die literarische Auseinandersetzung mit dem *Floß der Medusa* allgemein anerkannt³⁹, so sind, mit Ausnahme des Bischoff-Kapitels, die anderen nautisch-maritimen Passagen in der literarischen Analyse der *Ästhetik des Widerstands* bislang außer Acht gelassen. Weiss' emphatisches Vermögen, in seiner Kunst Wahrnehmungsbilder aufzunehmen und zu gestalten, hängt aber mit seinem dichterischen Vertrauen gegenüber den nautisch-maritimen Motiven und den Erfahrungen damit zusammen.

Auch wenn der Text in der Begegnung mit Brecht Glauben machen will, dass es der Dichter ist, der durch den nautischen Gegenstand affiziert ist, „Erst als wir, auf ein paar Zeilen in der Reimchronik hin, den Kanalbau Engelbrekts erwähnten, horchte Brecht auf ...“ (ÄdW, II, S. 245), so wird hier das Interesse des Protagonisten geweckt, wie es ja bereits durch die an Brecht herangetragene Vorauswahl beglaubigt ist. Beispielhaft an der Begebenheit mit Brecht und den entdeckten nautisch-maritimen Partikeln im Engelbrekt-Stück zeigt sich, dass der Text selbst alle Dispositionen enthält, die die Hingezogenheit des Ich-Erzählers zu diesem topologischen Umfeld erkennen lässt und die Peter Weiss dem selektiven Wahrnehmungsinteresse und der Wissbegier seiner Figur überstellt.

Längst nämlich hat Weiss' Chronist eine ästhetische Entscheidung getroffen, seinen Text im Nautisch-Maritimen zu verorten; die im Roman so präsentierte *Trouvaille* im umfangreichen Engelbrekt-Material, die den Protagonisten in seiner literarischen Mitarbeit innehalten lässt und dem auch Brecht sich angeblich nicht entziehen kann, ist ‚in Wahrheit‘ die Variation eines von Anfang an bestehenden Gestaltungswillens des Autors Peter Weiss. Dieser

³⁸ Vgl. Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten. Zu einer Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*, S. 9

³⁹ Vgl. Gwang-Hun Moon: *Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 16: „In der Interpretation des Bildes „Floß der Medusa“ Th. Géricaults wird die halluzinatorische Beschreibungsweise als Gestaltungsform der Vernunft mobilisiert, wodurch die Ich-Figur (oder der Autor) die künstlerische Verzweiflung und Errungenschaft des Malers in ihrer visionären, aber auch nüchternen Schilderung vergegenwärtigt (genau wie sich dieser bei der Gestaltung des Bildes dem Siechtum der Epoche durch die ebenso traumhafte wie sachliche Malweise annähert).“ Vgl. Genia Schulz: *Versionen des Indirekten*, a.a.O., S. 65

transformiert die Grenzerfahrungen in den zu erzählenden historischen Ereignissen zu einem künstlerischen Ganzen, dem Romankonstrukt. In der Art und Weise, wie das nautische Moment in der Engelbrekt-Passage aufgenommen und im eigenen Text verarbeitet wird, zeigt sich die im Roman angestrebte Unterbrechung von Kontinuität und Gewohnheit, die Aufhebung der Konvention. Peter Weiss hat in der frühen Prosa ein ästhetisches *Reservoir* angelegt, das einen eigenständigen Schreibstil vorgelegt und surrealistische Wortbilder mit tiefen-psychologischen Vorstellungsgehalten kombiniert.

9.4 Nautisch-Maritime Vision: Hodanns Flug über die Nordsee

Geradezu verschwenderisch hat er dabei vom Nautisch-Maritimen Gebrauch gemacht. Warum sollte der Traditionalist, der Peter Weiss in seiner Ästhetik war, auf diese nonkonformistische Wirkung und Tiefendimension verzichten? Auf die so benannte Unterbrechung der Kontinuität verständigt sich Weiss *idaliter* mit der nautisch-maritimen Sprache!

An einem anderen Textbeispiel eröffnet sich dieses ästhetische Prinzip: In der literarischen Artikulation vernetzt der Protagonist während seines Parisaufenthaltes, offenbar begünstigt durch einen Fiebertraum⁴⁰, das motivliche Junktim von Meer und Schiff mit einem Kunstgegenstand und mit der imaginierten Handlung einer weiteren Romanfigur.

Die in der Brecht-Episode auftauchenden „Koggen“ sind hier bereits vorformuliert und inzwischen in die Semantik der Chronik eingegangen. Einerseits begünstigt durch die surreale Qualität des Traumes, andererseits noch in der zeitlichen Nähe zum *Floß der Medusa* und zum Überlebensbericht von Corr  ard und Savigny, die als ästhetische Elaborate noch wenige Seiten zuvor das beherrschende Thema sind, kommt es zu einer sonderbaren Phantasieleistung der Ich-Figur. Das Ich befindet sich noch in Frankreich: Diesmal in Br  vi  re, in einem umfunktionierten „Jagdschloß“ (  dW, II, S. 72), das die demissionierten Spanienkämpfer, wie ehemals die Bibliothek *Cercles des Nations*, beherbergt. Bekanntermaßen trifft der Protagonist dort nicht nur auf den Bericht der beiden   berlebenden Schiffbrüchigen, sondern auch auf „dunkle Gemälde, Seestücke, Landschaften, in schweren Goldrahmen“ (  dW, II, S. 7). Auch die prunkvolle Umgebung des Jagdschlusses, die zahlreiche Reminiszenzen an das höfische Leben enthält, ist für Peter Weiss ein begünstigter Schauplatz, seinen Ich-Erzähler in ein Traum-Phantasma zu überstellen.

⁴⁰ Vgl.   dW, II, S. 73: „Im Schüttelfrost kroch ich ins Bett, sah über mir aber die Stukkaturen, mit denen die Decke des Saals an der Rue Casimir P  rier überladen war, die Putti auf ihren Sockeln, die schwelgerischen, allegorischen Figuren der Plafondgem  lde ...“. Bereits in Paris während der Reflexion über das *Floß der Medusa*   u  ert sich die Wahrnehmungserweiterung des Protagonisten auf der physiologischen Ebene eines Schwindelgef  hls: Vgl.   dW, II, S. 14: „Der eigentliche Vorstoß ins Fremde begann, als ich die Uferstraße über der Seine erreicht hatte, ich folgte der Mauerbrüstung nach rechts, unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung.“ Der Zustand des Fiebers wiederum korrespondiert mit den Schiffbrüchigen auf dem Floß: Vgl.   dW, II, S. 16: „Die nackten, auf dem Floß zusammengekauerten Gestalten befanden sich in einer Welt, die von Fieber und Wahn deformiert war ...“ Und schließlich taucht in diesem Motiv auch der Maler, der sich während der Arbeit am Bild in einem permanenten halluzinativen Grenzzustand befindet: Vgl.   dW, II, S. 30: „Ein paar Tage lang verwandelte sich die öde Ortschaft zur Stätte eines Fiebertraums.“

Das darin scheinbar spielerisch zusammengefügte *Kompositum* mit verschiedenen Vorstellungsbereichen, erzeugt, der Collage ähnlich, ein Sprachbild, das sich nach der langwierigen Beschäftigung mit dem Topos des Schiffbruchs wie ein gedanklich-emotionaler Reflex oder gar als kognitive Ableitung liest. Literarischer Ausgangspunkt ist eine „bräunlich gelbe Landkarte“ (ÄdW, II, S. 75), die sich in der Phantasie des Protagonisten in ein Gemälde transformiert und schließlich zu einer assoziativen Erinnerung an den Mentor des Ich-Erzählers, Max Hodann, führt und damit diverse ‚Wirklichkeits‘- und Zeitebenen zusammenbringt:

„ ... ich verwechselte sie mit der Karte in einem andern Interieur, sie hing, brüchig, breit auseinandergefaltet, an der Wand hinter der Staffelei, neben dem Modell mit dem Laubkranz, sie tönte im Atelier des schwarz gekleideten Malers Vermeer, da erstreckte sich, mit Koggen und Inselreihen, die Nordseeküste, deutlich stand dort zu lesen De Noord See, Hodann war der Nordsee entgegengefliegen, den Lauf der Weser hatte er aufglänzen gesehen, Angst überkam ihn, daß die Motore gleich aussetzen, die Propeller stillstehn, die Maschine zur Notlandung sinken, die Henker ihn empfangen würden. Dann war ich nicht mehr sicher, um wessen Reise es sich handelte, um meine, um Hodanns, um Münzenbergs Reise.“ (ÄdW, II, S. 75)

Was ist an diesem *Kompositum* eines so im Roman charakterisierten Reisetraumes bemerkenswert? Ihm liegt zunächst eine ästhetisch formale Verursachung zugrunde, die durch den Kunstgegenstand einer Karte respektive eines Gemäldes gegeben ist. Die damit in Gang gesetzte Ereigniskette betont den Status der Fiktion, der allein durch die Kennzeichnung dieser Phantasmagorie als Traum gewährleistet ist. Ostentativ sticht damit das Irreale als beabsichtigter Distinktionsgewinn⁴¹ hervor. Ein Überschreiten des gewöhnlichen Diskurses, wie ihn der Géricault-Block noch zuvor intensiv betrieben hat, ist damit im kleinen Ausschnitt fortgesetzt. Vergleichbar mit Peter Weiss' Collagenwelt verbinden sich hier verschiedene Innenräume⁴² und Landschaftselemente miteinander, die jeweils eine unterschiedliche Zeiterfahrung repräsentieren und im nautisch-maritimen Moment zusammenreffen: Das sind die beiden Zeitebenen des träumenden Ich, das sich an ein nicht näher bestimmtes Interieur erinnert. Dieses Raumgeschehen wechselt plötzlich ins Atelier des Malers Vermeer, der als niederländischer Marinemaler seinerseits mit dem Bild ein vergangenes Zeitmotiv einfängt⁴³.

In welchem Zusammenhang aber war der Ich-Erzähler einem Bildnis Vermeers begegnet, in dem der Maler in Atelierpose abgebildet ist? Wann und wo hat er das Marinebild „De Nord See“ gesehen, auf das er sich nun in seinem Traum so selbstverständlich bezieht? Ist

⁴¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 40

⁴² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 56: „Dies ist die Lage in den Innenräumen, in denen es das Fertige nicht gibt, in denen nur Vorschläge, Phantasien auftauchen und wieder verschwinden.“

⁴³ Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, a.a.O., S. 52: „Die niederländischen Marinemaler stehen in der Tradition des Naturalismus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; hier hatten sich schon die Brüder van Eyck ... um wirklichkeitsnahe Darstellung des Meeres bemüht. Im Zug dieser Entwicklung ist das Meer bereits im 16. Jahrhundert nicht nur Handlungshintergrund, sondern fungiert als selbständiger Bildträger. Hier begegnete uns die manieristische Naturschilderung mit ihren rauen Felsklippen und den versatzstückartig angeordneten Architekturen, mit den künstlich wirkenden Wellenzügen und den religiösen Staffagen. Die niederländischen Marinemaler haben allmählich diese aus Einzelmotiven zusammengesetzte Natur verlassen und sind zu einer weiträumig ausgedehnten Seelandschaft vorgedrungen.“

das Bild eine Marine, die die Bibliothek *Cerles de Nations* ausstattet, in der sich der Ich-Erzähler aufgehalten hat: „... an den mit Damast bespannten Wänden hingen dunkle Gemälde, Seestücke, Landschaften, in schweren Goldrahmen ...“ (ÄdW, II, S. 7)?

Der Prosatext würde auf seine Unterbrechungsfunktion gegenüber dem erzählerischen Normalfall verzichten und damit den eigentlichen ästhetische Effekt einbüßen, wenn er hier eine logische Erklärung anböte. Lediglich ein kleiner Hinweis im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* führt auf den Maler Vermeer zurück, der in einem für den Roman typischen Namenskatalog⁴⁴ auftaucht und den Ich-Erzähler in einer Phase zeigt, als dieser sich zusammen mit seinen Freunden Kunstgegenstände aneignet. Für den Romankontext ist jedoch ein anderer Aspekt entscheidend: Unter der ästhetischen Prämisse des Traumes⁴⁵ verwandelt sich die ursprüngliche Leinwand, ausgerechnet ist es eine geografische Karte Belorußlands⁴⁶, zunächst in das Marinebild, also in jenen Bildtypus und jenes Genre, das mit Géricaults *Floß der Medusa* eben noch in der Erzählzeit präsent war und die Aufmerksamkeit des Ich-Erzählers beanspruchte. Dann aber tritt aus dem Bildtitel „De Noord See“ genau der geografische Raum heraus, der von Max Hodann in einem subversiven Akt des Widerstands gegen die Nazi Herrschaft überflogen wird und der den III. Band des Romans mit Schiffsbewegungen dort, vor allem der Inkognito-Überfahrt Lotte Bischoffs, nachhaltig bestimmen wird. Eine Nahwahrnehmung löst hier eine Fernwahrnehmung ab, Vergangenheit und Vorvergangenheit treten in die außerordentliche Zeitlichkeit eines Ereignisses, das der Ich-Erzähler als ein bereits geschehenes berichtet (Hodanns Flug über der Nordsee).

Trägt der Name des niederländischen Malers⁴⁷, für den sich Peter Weiss bewusst entschieden hat, bereits für sich genommen einen maresken Zug, so verlebendigt sich der statische

⁴⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 86: „Vermeer, Chardin behielten Reife, Schönheit nicht den Oberen vor, sondern ließen sie der Näherin, der Wäscherin, der Magd zukommen.“

⁴⁵ Peter Weiss hat sich dezidiert zum Thema des Traumes geäußert. Für seine Ästhetik ist der Traum seit der frühen Prosa ein künstlerisches Darstellungsmittel, um die Wahrnehmung der Figuren zu erweitern. Der Diskurs über den Traum in der *Ästhetik des Widerstands* wird in seinen kunsttheoretischen wie neurologisch-physiologischen Überlegungen in den *Notizbüchern* vorbereitet und erörtert. Auch eigene Träume oder Sequenzen werden dort protokolliert, die nicht selten eine nautische Szene beinhalten. Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 210: „Traum das gleiche wie Sehen. Wir sehen ja nicht, sondern verarbeiten visuelle Eindrücke.“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 74: „Wird solch ein Traum von heftigem Herzklopfen hervorgerufen oder umgekehrt? Physiologische Erscheinung als Verursacher von Träumen.“; ebd., S. 743: „7/10 1/2 6 Uhr morgens Ich wußte gestern abend schon, ich würde in der Nacht etwas Wichtiges träumen. Ich war dort gewesen, eine Insel vielleicht, ein Land, ein Reich des vollkommen Glücks, zwei kleine, rundleibige Boote (Motorboote oder Dampfschiffe) lagen am Ufer, sollten mich zurückbringen, aber ich wußte nicht, wohin, wie sollte ich es erklären, beherrschte die Sprache doch nicht ...“

⁴⁶ Dass ausgerechnet in dieser Episode eine Karte Belorußlands poetisch verwandelt wird, hat Signalfunktion und weist auf den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* hin, in dessen Zentrum der Schrecken der Deportation und Vernichtung der Juden steht. Belorußland wird *expressis verbis* genannt. Es ist der Raum, durch den die Eltern des Ich-Erzählers auf ihrer Vertreibung kommen und die Mutter dabei Zeugin ungeheuerlicher Vorgänge wird. Das maritime Motiv in Vermeers Bild und der darin enthaltene Topos des Untergangs, wie er sich aus einer Landkarte in der Phantasie des Ich-Erzählers entwickelt, entfaltet erst hier seine eigentliche poetische Bestimmung. Allein das Verb „fluten“, das Peter Weiss für die Menschenströme einsetzt, unterstützt diese Korrespondenz: „... nur noch in einer aus Verladeplätzen, Transportlinien, Umschlagstellen und Auffanglagern bestehenden Welt existieren, fluteten sie ostwärts (...) Und noch gestaltloser wurden sie als Millionen, zusammen mit den aus ihren Ortschaften vertriebnen polnischen Juden, durchquert von den Deportationen eingefangener Arbeitskräfte nach Deutschland und den Zügen der Deutschstämmigen aus dem Baltikum und Belorußland, die sich in den von Juden gesäuberten Gebieten ansiedeln sollten.“

⁴⁷ Vgl. Robert Cohen: Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 120: „Vermeer, Johannes (gen. Vermeer van Delft, 1632-1675), niederländischer Maler.“; Vgl. Peter Weiss:

Bildinhalt, wie zuvor in der Analyse des Schiffbruchbildes avanciert umgesetzt, zu einem imaginierten Flug⁴⁸ über den deutschen Nordseeraum. Das kleine Traumbild und die darin enthaltenen nautisch-maritimen Partikel unterliegen, wie allein die Erwähnung „Belorußlands“ gezeigt hat, einem ganz bestimmten ästhetischen Kalkül und setzen im Stil der Beunruhigung ihrerseits Vorstellungsgehalte frei, die den Roman konstituieren und sich im Nautisch-Maritimen fortsetzen.

Die Flugvision „Hodan war der Nordsee entgegengeflogen, den Lauf der Weser hatte er aufglänzen gesehen“ antizipiert die Überfahrt der Widerstandskämpferin Lotte Bischoff. Im Ponton eines Frachters versteckt, überquert sie wie Hodann im Flugzeug die Nordsee. Und wie die „Inselreihen“ auf dem Gemälde des holländischen Malers auftauchen, so lässt sie bei ihrer Fahrt die Ostfriesischen Inseln hinter sich, um schließlich die Mündung der Weser zu erreichen. Noch die allmähliche Ankunft im Feindesland, die sich durch die zu verladenden Frachten verzögert⁴⁹, enthält eine Anspielung auf den Namen Vermeer van Delft und zeigt, dass die Traumsequenz des Protagonisten, die kleine nautisch-maritime Partikel enthält, zu einer weitreichenden assoziativen Vernetzung führt, die schließlich bis hin zum Lotte-Bischoff-Kapitel reicht, der zweiten großen Nautik-Szene in der *Ästhetik des Widerstands*:

„Und als sie dann, in der Morgendämmerung, auf ihrer Pritsche lag, wirkte der Laut des Namens noch in ihr fort. Iß, Lotte, du hast ja nichts gegessen, nichts getrunken. Wir fahren jetzt auf die Elbe zu. Dann fahren wir am Leuchtturm von Neuwerk vorbei, fahren die Ostfriesischen Inseln entlang, bis Borkum, dann in die Ems, nach Delfzejl. Da mußt du wieder in den Tank, Lotte, da laden wir die Bretter ab. Dann geht es weiter, zur Weser, nach Bremen. Jetzt kannst du schlafen, Lotte.“ (ÄdW, III, S. 82)

Mit diesen nachweisbaren Ankündigungszeichen oder semantischen Rückverweisen zeigt sich vor allem die sublimale Einbildungskraft, mit der Peter Weiss bei der Konstruktion seines Romans vorgegangen ist. In der literarästhetischen Analyse das nautisch-maritime Motiv einer strengen Hierarchisierung zu unterziehen und gleichsam eine empirische Rasterung nach einzelnen *Topoi* vornehmen, hieße, das enigmatische *Surplus*, auf das es hier ankommt, und auf das sich Peter Weiss ehemals verstand, zu unterminieren.

Das Vordringen in das ästhetische Material, wie in der vorliegenden Untersuchung aufgezeigt, konzentriert sich allein auf die Darstellungsweise, also die ästhetische Selbstreferenz des Romans und begreift diesen stets als autonomen ästhetischen Akt. Unterstreicht der Traum bereits das Visionäre des Hodann-Fluges über der Nordsee, so schafft die phantasierte Rundum-Perspektive aus der Flugzeugkuppel ein erweitertes Wahrnehmungsspektrum auf das Textkonstituens selbst: Das aufglänzende Wasser der Weser, das der Protago-

Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 322: „19/6 Amsterdam warum ist Vermeer besser als De Hooch? Und Rembrandts Schützenbild (Nachtwache) besser als das von van der Helst und de Keyser?“

⁴⁸ Vgl. das Kap. „Was bei Weiss der Flug und was der Fall ist. Flug, Sturz und die Dynamik der Vertikale in der Prosa von Peter Weiss“. In: Karl Heinz Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst als Widerstand. Grundmuster der Bilderwelt von Peter Weiss, a.a.O., S. 152-203

⁴⁹ Vgl. ÄdW, III, S. 68: „Es war noch leer, erst in Uddevalla sollte die Holzfracht geladen werden, die für Delfzejl in Holland bestimmt war.“

nist mit den Augen Hodans von der Kabine des Motorflugzeugs aus sieht, findet sein metaphorisches Äquivalent in dem „Glitzern“ (ÄdW, III, S. 72), das Lotte Bischoff aus der engen Schiffskajüte durch das Bullauge betrachtet. Die Angst Hodans, dass die Motoren ihren Dienst versagen könnten, korrespondiert mit der emotionalen Gespanntheit und der körperlich-seelischen Belastung, der Lotte Bischoff in ihrem Schiffs-Versteck ausgesetzt ist: Auch sie ist auf die Leistung der Schiffsmaschinen angewiesen, um nach Nazideutschland zu gelangen. Das Motorengeräusch ist ein auditives Merkzeichen dieser Widerstandsleistung: „Auf das Klingelzeichen hin lief die Maschine an. Das Schiff, dieses kleine Schiff, mit siebzehn Mann Besatzung, bebte.“ (ÄdW, III, S. 67)

Beim Verlassen der unterschiedlichen Verladehäfen, die anzusteuern, stets eine Gefährdung und einen kurzfristigen Wechsel ihres Verstecks mit sich bringen, bedeutet das einsetzende Klopfen aus dem Maschinenraum, dass die Fahrt fortgesetzt wird und Lotte Bischoff ihrem Ziel, bislang unentdeckt, näher kommt: „Dann vernahm sie am Zittern des Metalls, daß die Schraubenwelle wieder rotierte.“ (ÄdW, III, S. 77). In einem Fiebertraum, den Peter Weiss mit einem halluzinatorischen Realismus⁵⁰ beschreibt, internalisiert Bischoff schließlich den Takt der Maschinen: Er gleicht sich ihrem eigenen Herzschlag an.

Wie das Aussetzen der Maschinen das Schiff navigationslos machen und eine Havarie begünstigen würde, mit der es in den bewachten Gewässern auffiele, so würde eine Ohnmacht oder das Versagen des Herzens bedeuten, dass Lotte Bischoff in den Ponton stürzen würde: „Noch schlug das Herz. Bald würde es aussetzen.“ (ÄdW, II, S. 75) Hodanns Angst, die Motoren könnten versagen und der skizzierte Gefahrenmoment des Sturzes als ein epochales Zeichen des Schreckens⁵¹ deckt sich mit der Angst der Widerstandskämpferin, in die Hände der Schergen zu geraten: „Sie war im Feindesland, im Krieg. Würde sie jetzt entdeckt werden, dann fiel sie, als Soldat. Sie hatte getan, was getan werden mußte.“ (ÄdW, III, S. 77)

Das evokative Zeichen des Sturzes, also die von Hodann befürchtete Notlandung, imaginiert der Ich-Erzähler in der Ereigniskette: a. Aussetzen der Motoren, b. Stillstand der Propeller, c. Sinken der Maschine, d. Notlandung des Flugzeugs und schließlich d. Gefangennahme durch die „Henker“. Mit dieser Segmentierung des möglichen Absturzes als eine retardierte Abfolge wird der Schreckensmoment ästhetisch verlängert und als Modus der Wahrnehmung sowie als eine Stilbewegung ins Bewusstsein des Textes gerückt. Es ist die-

⁵⁰ Vgl. Burkhard Lindner: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 183: „Halluzinatorischer Realismus“ (im Original kursiv; Anm. M.W.): das ist der Versuch, Vergangenes in dokumentarischer Faktizität und ästhetischer Wirklichkeitssteigerung gegenwärtig zu machen.“

⁵¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, a.a.O., S.186; Im Text hat Peter Weiss dieses Angstmoment Hodans mit dem Kontrast einer kleinen Geste und einem Panoramablick über die norddeutschen Städte bereits vorbereitet. In der Textkonstruktion bleibt verrätselt, ob der nächtliche Blick auf die zivilen Großräume fällt, oder ob Hodan, die durch den Bombenkrieg illuminierten Flächen wahrnimmt: „Am vierundzwanzigsten Oktober war Hodan von Le Bourget abgeflogen, abends, nachdem er Bremen, Hamburg als Lichterhaufen in der Dämmerung gesehen hatte, in Kastrup gelandet und am nächsten Morgen nach Oslo weitergereist. Er hatte seine Angst auf dem Flugplatz nicht verborgen, ich spürte noch seine zitternde Hand in der meinen, nun war er, zumindest vorläufig, in Sicherheit.“

ses eine in der *Ästhetik des Widerstands* auftauchende Variation des Untergangsmotivs, das hier in der Zeitemphase einer tödlichen Gefahr insinuiert ist: Schon das *Verbum* „sinken“ rückt den im Traum eruierten Flugzeugabsturz in die Nähe des metaphorisch belasteten Schiffbruchs und steht so in der Sogwirkung des Géricault-Blocks und der exponierten Ereignis-Metapher. Weiss' semantische Organisation wählt mit Bedacht nicht nur den Begriff „sinken“, auch die Bezeichnung der „Henker“, die Hodann im Fall der Notwasserung erwarten oder wie es euphemistisch heißt: „empfangen“, ist ästhetisch kalkuliert und spielt auf die Henker und ihre Gesellen in Plötzensee an. Sie werden im Finale der *Ästhetik des Widerstands* auftreten und führen dort ihr grausames Amt vor⁵².

Das pittoreske Bildzitat von Schiffen, Inseln und Meer aus Vermeers Kunstschaffen transponiert somit den darin enthaltenen metaphorischen Archetypus des Untergangs in ein modernes Bild des Schiffbruchs, Hodanns imaginierte Wasserung des Flugzeugs über der Nordsee und die Auslieferung an die Nazischergen. Die Sterbe- und Todessymbolik der Prosasequenz und die räumliche Enge am Steuer des Flugzeugs, den Lauf der Weser vor Augen, bereitet elementaren Vorstellunggehalten den Weg, die in der Schiffspassage Lotte Bischoffs, im „Behälter am Schiffsbug“ (ÄdW, III, S. 92) versteckt oder im „kleinen Raum“ der „Kajüte“ (ÄdW, III, S. 88), zum Tragen kommen. Der Frachter, der ebenfalls der Weser folgt, ist noch kurz vor seinem Ziel gefährdet, als ausgerechnet Flugzeuge, also jenes Transportmittel, in dem sich Hodann bedroht fühlt, das Hafengelände und die anliegenden Schiffe bombardieren, also Schiffbruch im sicheren Hafen droht: „Die Fern hatte in einem Becken des Werftgebiets bei Gröpelingen, nördlich von Bremen, angelegt, weil der Binnenhafen, der Luftangriffe wegen, nicht befahrbar war.“ (ÄdW, III, S. 88)

9.4.1 Fazit: Reflexionsradius des Nautisch-Maritimen

Ein mögliches Fazit aus der Prosasequenz lautet: Hier, wie im Géricault-Block, koinzidiert das schriftstellerische Verfahren der Synchronizität und der surrealen Überblendung⁵³ mit den dafür prädestinierten nautisch-maritimen Wahrnehmungsgegenständen von Schiff, Meer, Küsten und Inseln sowie dem subtil vorgetragenen Motiv des Untergangs.

Peter Weiss nutzt in dieser Prosasequenz nicht nur die evokative Ausstrahlungskraft der nautisch-maritimen Partikel, sondern fügt gleichzeitig mit den Stilmitteln der Montage den

⁵² Vgl. ÄdW, III, S. 215: „... die drei Gesellen, in Hemdsärmeln, die Pluderhosen in die Schäfte der Stiefel gestopft, waren aus dem Hintergrund hervorgesprungen, hatten sich über die Frau geworfen und sie, deren Beine zappelten, an das aufrecht stehende, am Kopfende mit einer Vertiefung versehne Brett gedrückt, dieses an seinem Scharnier umgekippt ... und schon sauste von oben, aus seiner Verkleidung, das riesige Beil mit der schrägen Schneide herab, und trennte vom Körper das Haupt, das, überschüttet von Blut, in den Weidenkorb fiel.“

⁵³ Vgl. Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszone der Kunst, a.a.O., S. 177/178: „Kennzeichen der Montage in der Literatur ist – um es formelhaft zu sagen –, daß das Material *als* (im Original kursiv; Anm. M.W.) Material erkennbar gemacht wird und die ‚Schnittflächen‘ zwischen den Materialfragmenten erkennbar bleiben (...) So werden die historische Schiffskatastrophe der „Medusa“, ein Bericht darüber, Géricaults Arbeit am *Floß der Medusa* und das erzähle Ich als Spanienheimkehrer (ÄdW, II, 13f.) ineinander montiert.“

Traum als eine ebenbürtige Erfahrung der ‚Wirklichkeit‘ ein und verknüpft ihn mit dem Visionären eines Todesfluges. Das Untergangsmotiv, wie es der Ich-Erzähler mit dem *Floß der Medusa* für den Roman appliziert hat, findet so zu seiner Depotwirkung innerhalb des Romans, auch wenn im Louvre eine Absage an das Schiffbruchbild und an Géricault formuliert worden ist⁵⁴.

Der so entstandene Reflexionsradius der nautisch-maritimen Sphäre eröffnet, wie zu zeigen ist, ganze Assoziationsketten und verbindet die massiven Textblöcke miteinander⁵⁵. Das fortwährende Hinterfragen des Ich-Erzählers und sein ungehemmter Blick auf die Erscheinungen stattet zunächst konventionell anmutende Erlebnisabläufe und beiläufige Beobachtungen mit einer symbolischen Signifikanz aus; vor allem gilt das, wenn Motive oder topische Zeichen aus dem maritimen Umfeld betroffen sind. Die literarisch-ästhetische Analyse zeigt auf, dass die meisten der nautisch-maritimen *Topoi* und vermeintlich singulären Prosaepisoden in Peter Weiss‘ Roman als Kontext verstanden werden müssen und über Analogiebildungen und Korrespondenzen zum Kern, dem *Floß der Medusa* als die exklusive „Existenzmetapher“⁵⁶ führen.

Auch wenn das Schiffbruchbild in der literarischen Verwendung innerhalb des Romans in Form eines beschriebenen Gemäldes mit einem dazugehörigen Überlebensbericht als autonomer, in sich selbst ruhender ästhetischer Wirkungszusammenhang gedacht und mit sich selbst genügenden *Valeurs* ausgestattet ist, so hat es Weiss‘ unvergleichbares Konstruktionsvermögen⁵⁷ auf beziehungsreiche Implikationen und poetische Anlehnungen an das Schiffbruchthema ankommen lassen, die schließlich erst die Suggestionskraft der *Ästhetik des Widerstands* ausmachen. Der Ich-Erzähler scheint angezogen zu sein vom Reiz des markanten Gegenstandes und lässt keine Gelegenheit aus, mythologische oder alltägliche Bezüge zum Meer herzustellen oder Hinweisen, die Nautik betreffend, nachzugehen. Im ersten Band des Romans wird das Bremer Milieu exponiert, in dem der Ich-Erzähler seine frühen habituellen Erfahrungen sammelt und erste Prägungen erfährt. Hier bildet sich die Äffinität

⁵⁴ Vgl. AdW, II, S. 33: „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt. Mit seinem Geben und Nehmen stand er in den universellen Beziehungen und Verbindungen, die den Grund der künstlerischen Tätigkeit ausmachten.“

⁵⁵ Vgl. Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, a.a.O., S. 174; Vgl. Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, a.a.O., S. 306: „Für ihn (gem. ist Peter Weiss, Anm., MW) müssen sich Rätsel, wie sie sein Roman aufgibt, durch den Textverlauf lösen lassen, unübersichtbare Handlungssituationen müssen aufzuschlüsseln, Zusammenhänge zwischen einzelnen Textblöcken herzustellen, Ereignisse zeitlich und räumlich einzuordnen und unterschiedliche Wirklichkeitsebenen wie Halluzinationen, Traum, Vision und Realität erkennbar sein. In einem Punkt ist *Die Ästhetik des Widerstands* mit der surrealistischen Prosa, die unter der dissoziierten Oberflächlichkeit eine Sinnstruktur aufweist, vergleichbar. Es gibt im Roman Motive, die immer wieder auftauchen und unter seiner Oberfläche ... „gleichsam ein Netz spannen“. Anders als bei den Surrealisten entsteht dieses Netz nicht infolge magischer Wirkungen, sondern durch wechselnde Assoziationen, die an die einzelnen Motive geknüpft sind.“

⁵⁶ Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss‘ „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 176

⁵⁷ Arnd Beise, Peter Weiss, a.a.O., S. 8/9: „Seine Werke müssen für sich selbst sprechen, und sie können es. Einige tun es sogar mehr, als Peter Weiss selbst meinte (...) Knapp zwanzig Jahre nach seinem Tod ist aber klar, dass er einer der großen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts war, der zum Kanon der Literaturgeschichte gehört und auf lange Frist dazu gehören wird ...“

zum Wasser und zu Schiffen nachhaltig heraus und weckt die Neugier des Protagonisten. Dass sich oftmals geradezu eine Gesuchtheit des nautisch-maritimen Motivs aufdrängt, hängt insofern mit einer im Roman nachgewiesenen ästhetischen Voreinstellung des Ich-Erzählers zusammen, die gleichzeitig analog der seines Erfinders ist. Das hier vorgestellte Kapitel trägt dieser hanseatischen Herkunft immer dann Rechnung, wenn es sich gewissermaßen um eine Wiederbegegnung des Protagonisten mit sich selbst und damit um eine indirekte Revitalisierung der ursprünglichen Vorstellungsgehalte handelt.

9.5 Wiedererkennen des Eigenen im Fremden: Nautische Biographien in der *Ästhetik des Widerstands* als Seinsalternativen

Beispielhaft für dieses Wiedererkennen des Eigenen im Fremden und für die Herausbildung eines bevorzugten Motivs ist eine der vielleicht sensibelsten Schilderungen in der *Ästhetik des Widerstands*: In Schweden begegnet der Ich-Erzähler der Figur Sixten Rogeby⁵⁸. Sein besonderes Interesse gilt nicht nur der Rekonstruktion von Kindheit, sondern dem nautischen Aspekt: Der Knabe entkommt der häuslichen Tyrannei durch den Vater⁵⁹ und der provinziellen Umgebung, indem er sich auf ein Schiff begibt und eine durch Lektüre gestärkte Imagination umsetzt⁶⁰.

Die Empathie, mit der die Episode vorgetragen ist, nimmt nicht nur intertextuell⁶¹ die beklemmende Atmosphäre von Dumpfheit, Leere und drangsalierender Fremdbestimmung aus *Abschied von den Eltern* auf, sondern vermittelt sich über die selbstverständlichen Vorstellungsgehalte von Schiff und Hafen, die der Ich-Erzähler der autobiographischen Erzählung mit dem Protagonisten aus der *Ästhetik des Widerstands* gleichermaßen teilt. Peter Weiss hat aus der Biographie Rogebys besonders die beiden dichterischen Potentiale Kindheit⁶² und

⁵⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 164: „*Rogeby*, (im Original kursiv; Anm. M.W.) Seemann u Philosoph“.

⁵⁹ Vgl. den fundierten Beitrag: Renate Langer: Der Sohn als Guerillero. Imaginationen von Klassenkampf und präödpalem Drama in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss, a.a.O., S. 64-76

⁶⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 96/97: „... die Pflegemutter aber behielt er im Gedächtnis, sie, die aus der Familie eines Propstes stammte ... hatte ihm zuweilen Freundlichkeit zukommen lassen. Auch durfte er die Bücher lesen, die sie in einem Korb auf dem Dachboden verwahrte. Der Graf von Monte Christo, Tristan und Isolde, das waren Titel, hinter denen sich eine fremde Welt öffnete ...“

⁶¹ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 522: „In meiner Auseinandersetzung mit dem Gegenwärtigen sind immer die Arbeiten enthalten, die aus Epochen stammen, von denen wir uns, in unsrer sozialen Anschauung, entfernt haben. Absurd ist der Vorwurf, mit dem eine Richtung oft eine andre Richtung treffen will, daß sie nicht genügend Wahrheit, nicht genügend Leben, nicht genügend Tageslicht aufgefangen hat. Darin drückt sich immer nur Selbstüberschätzung, Eigenliebe aus, denn in den repräsentativen Werken aller Zeiten manifestiert sich stets das Äußerste an Realität, dessen man unter den gegebenen Bedingungen habhaft werden konnte. Ich bin Traditionalist, weil ich nicht das Entscheidende in einem einzelnen Werk sehe, sondern weil das eigentlich Vitale für mich in dem verflochtenen Muster liegt, in dem alles aufeinander einwirkt und sich gegenseitig zu neuen Inhalten und Formen anregt.“

⁶² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 484: „6/3 Gespräch mit Sixten Rogeby, vor allem über seine Kindheit.“; ebd., S. 485: „die seismographischen Fähigkeiten des Kinds. Rogeby und sein Vater. Das Zerbrecchen der Familie.“

Nautik herauspräpariert. In der artistischen Zeichnung⁶³ der Romanfigur Rogebys koinzidieren sie und finden wie selbstverständlich die Aufmerksamkeit des Chronisten:

„Er war zu jung, um sich auf einem Frachter anheuern zu lassen, als Sechzehnjähriger jedoch, hörte er, konnte man sich um die Aufnahme beim Schiffsjungenkorps bewerben, und weil dazu vormundschaftliche Bewilligung benötigt wurde, hatte er seinen Vater noch einmal aufzusuchen. (...) Der Junge stand wartend, sein Verlangen, aus dieser engen, dumpfen Welt herauszukommen, war so stark, daß der Vater nachgeben mußte. Beim Weggehn vermochte der Junge nicht, sich nach ihm umzuwenden. So kam der Sechzehnjährige nach Marstrand, auf das nach dem Hafen benannte Schulschiff. Im Sommer kreuzte der Dreimaster im Kattegatt und Skagerak ...“ (ÄdW, II, S. 97/98)

In den gezeigten Lebensspuren aus der Biographie Rogebys sind die Schrecken der Kindheit repräsentiert, die Peter Weiss als Topos in *Abschied von den Eltern* oder in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* emphatisch erzählt hat. Bereits die traumatisierte Entwicklung des jungen Münzenbergs hat die *Ästhetik des Widerstands* mit größtem Einfühlungsvermögen vorgestellt⁶⁴. Während Münzenberg jedoch mit seiner Flucht aus dem Elternhaus scheitert⁶⁵ und noch als Erwachsener unter den Bedingungen der väterlichen Gewalt leidet und diese in einem Bündel psychosomatischer Erkrankungen internalisiert, vermag der Knabe in der Figurenzeichnung Rogebys der andauernden Gewalt frühzeitig zu entkommen, indem er ein ungewöhnliches Interesse an der Tätigkeit auf einem Schiff entwickelt und so eine erfolgreiche Ableitung seiner Verletzungen schafft. Mit dem obsessiven Wunsch, auf ein Schiff zu gehen, richtet sich der Knabe in seiner Phantasiewelt ein, diese in die Realität umzusetzen, sein einziges Bestreben ist. So entkommt er intuitiv den Malträtierungen durch den Vater und vermag, sich schützend, sein eigenes Dasein zu sichern.

Seit seinem frühen Text *Der große Traum des Briefträgers Cheval* ist Peter Weiss fasziniert vom Motiv eines inneren Lebensplans⁶⁶ und ist, gestützt auf sein psychoanalytisches Erfahrungswissen, von der frühkindlichen Prägung und den dort verursachten Verletzungen zutiefst überzeugt. Die Psychoanalyse, deren motivlichen *Fundus* Weiss hinreichend kennt und sie im Frühwerk mit dem Maresken versieht, konnte nachweisen, dass:

⁶³ Vgl. ebd., S. 926: „Zu den Figuren im Buch: sie sind historisch, wie auch alle Plätze und Geschehnisse authentisch sind – und alles wird doch frei behandelt, einem Roman gemäß. Ich gab ihnen die authentischen Namen, weil ich nicht verschlüsseln wollte. Auch bei Verschlüsselungen hätte man mich gefragt: wer ist mit dem und jenem gemeint? Ich benutze die Namen, wie Brecht den Namen Caesars benutzte. (...) Ich habe mir nur die Freiheit genommen, ihre Namen zu leihen ... beschrieben wird, was das Ich des Buchs über diese Gestalten denkt, was es von ihnen hält, wie es sie einschätzt – sie werden gesehen von einer anonymen Figur – gehn also ein in eine Anonymität ...“

⁶⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 50: „Oft wurde er in die Schänke befohlen, um Gläser und Flaschen zu reinigen. Münzenberg hat mir oft beschrieben, sagte Katz, wie er unter Anrüpeleien und Prügeln ein Glas vier bis fünf Mal abzuwaschen hatte, und der Vater doch immer noch einen Flecken dran fand. Häng dich auf, du Faulpelz, rief der Vater, und warf ihm einen Strick zu.“

⁶⁵ ebd., S. 51: „Als Elfjähriger, mit einem Sack voller Brotbrocken über der Schulter, stahl er sich eines Morgens aus dem Haus. Nach Afrika wollte er, sich anwerben lassen bei den Buren, im Krieg gegen die Engländer. Vor Eisenach griffen ihn die Gendarmen auf und brachten ihn zum Vater zurück.“

⁶⁶ Vgl. Peter Weiss: *Der große Traum des Briefträgers Cheval*. In: (ders.): *Rapporte*, a.a.O., S. 40: „Man wird nicht vor ein Kunstwerk gestellt, um es zu betrachten, um es zu beurteilen, sondern man gelangt tief in das Phantasieinnere des Menschen hinein. Andere tragen diesen Traum, der ein Leben lang dauert, in die Irrenhäuser, versinken dort in die Dumpfheit ihrer Einkerkierung, diesem Briefträger gelang es, einen Traum zu materialisieren und damit sein Leben zu retten.“

„... die Symbolik die Grundlage aller Sublimierungen und Begabung sei, indem Dinge, Tätigkeiten, Interessen auf dem Wege der symbolischen Gleichsetzung Gegenstand libidinöser Phantasien werden.“⁶⁷

In zahlreichen Diskursen der *Ästhetik des Widerstands* über den Gegenstand der Psychoanalyse und deren Nomenklatur, vor allem mit den Mentoren des Ich-Erzählers, Hodann⁶⁸ und Ayschmann, ist die „Ichentwicklung und Realitätsbeziehung“⁶⁹, wie sie in der frühkindlichen Phase gesetzt ist, als theoretischer Gegenstand virulent. In der Figur Rogeby ist die von Melanie Klein vorgetragene Sublimierungsfähigkeit des Kleinkindes, sein Trachten nach Symbolik und imaginären Fluchträumen, vertreten. Die nautische Sphäre ist sein Phantasma, in das er, durch die reale Angst getrieben, flüchtet und damit die Schrecken der Kindheit sublimiert:

„Ein genügendes Ausmaß“ – schreibt Melanie Klein weiter – „an Angst ist die Grundlage für eine reiche Symbolbildung und Phantasietätigkeit – eine genügende Fähigkeit des Ichs, Angst zu ertragen, ist die Vorabbedingung für eine gelungene Verarbeitung dieser Angst, den günstigen Verlauf dieser grundlegenden Phase und das Gelingen der Ich-Entwicklung.“⁷⁰

Der Autor der *Ästhetik des Widerstands* hat seine Figuren mit einem Innenleben ausgestattet und dabei besonderes Augenmerk auf die Abweichungen und *Traumata* in der Kindheitsgenese gelegt.

Der in Rogebys Kindheit ausgetragene Konflikt endet schließlich mit der Erfüllung des frühkindlichen Lebenstraumes, den gegen die Widerstände und Schuldgefühle⁷¹ umzusetzen, Peter Weiss an der ausgebliebenen Geste des Knaben festhält, sich beim Verlassen des Elternhauses nicht mehr umzudrehen und sich so im stillen Protest und ohne Abschied dem Neuen zuzuwenden. Es überrascht nicht, dass der Ich-Erzähler diesen nautisch geprägten Lebensplan Rogebys weiter verfolgt und bei einer weiteren Gelegenheit, ausgerechnet vor einer Kampfhandlung im Spanischen Bürgerkrieg, noch einmal darauf zu sprechen kommt. Während der Gewaltaspekt in der Kindheit Rogebys bereits ausführlich beschrieben ist, richtet sich das investigative Interesse des Protagonisten auf die vermeintliche

⁶⁷ Melanie Klein: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, Stuttgart, 1962; S. 31

⁶⁸ Vgl. Achim Kessler: Dichtung und Wahrheit. Die allegorische Konstruktion der Hodann-Figur im Hinblick auf die Entwicklung des Ich-Erzählers in der „Ästhetik des Widerstands“. In PWJb7, S. 50-81; Vgl. Nb. 1971-1980, S. 896-925 respektive den Eintrag S. 924/925: „... sein Sohn lebte, seine Tochter lebte, sie würden weiter leben auch ohne ihn, es gab ein alltägliches Dasein, in dem alles seinen Gang hatte, und in dem immer wieder, im Augenblick der Gefahr, einige Namenlose hervortreten würden, bereit, in die verschüttete Grube zu fahren, hinauszurudern zu den Schiffbrüchigen im Wrack, bei Nacht ins Feld zu kriechen, um den Verwundeten zu retten ...“

⁶⁹ Vgl. Melanie Klein: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, S. 32

⁷⁰ ebd.

⁷¹ Der Aufbruch des Knaben auf ein Schiff lässt vielfache psychoanalytische Deutungsmöglichkeiten im Sinne der von Melanie Klein beschriebenen „Theorie von Angst und Schuldgefühl“ sowie der von Otto Rank vertretenen „Idealbildung und Liebeswahl“ zu. Vgl. Otto Rank: Sexualität und Schuldgefühl. Psychoanalytische Studien, Wien, 1926, S. 141: „Dabei kann man sowohl an der Auflösung der alten, wie in der Bildung der neuen Ichideale den Prozeß der Idealbildung, beziehungsweise Sublimierung, in seinem wesentlichen Verhältnis zur Objektwahl und zur Identifizierung studieren; das heißt aber, den Mechanismus der Idealbildung aus dem aufgegebenen Objekt und der daraus folgenden Identifizierung verstehen.“

Diskrepanz zwischen zutiefst ländlicher Provinz, in der Rogeby aufwächst, und der frühen Affinität für das Meer:

„Als ich den ruhigen, nachdenklichen Gefährten bei unsern Gesprächen in Cueva la Potita einmal fragte, was ihn, den Bauernjungen aus värmländischen Einödedörfern, aufs Meer verschlagen und zum Internationalisten gemacht habe, so konnte er, mit einem Achselzucken und Lächeln, antworten, es sei wahrscheinlich die Kraft des historischen Materialismus gewesen. Wenn er, der auf langen Seereisen ein wenig Deutsch und Englisch erlernt hatte, mir damals, im Herbst vor der Schlacht um Teruel, von seiner Kindheit berichtete, so vergegenwärtigte er dabei nicht nur mir, sondern auch sich selbst, etwas von einer Welt, die von mittelalterlich anmutender Verdammnis geprägt schien.“ (ÄdW, II, S. 99)

Zeigt das aktive Nachfragen des Protagonisten bereits seine Empathie, so spiegelt sich darin auch das Nachdenken über den eigenen Lebensplan. Das Non-Konformistische, auf ein Schiff zu gehen und der beiläufigen Möglichkeit, dort die Kenntnisse über die Welt zu erweitern, „... auf langen Seereisen ein wenig Deutsch und Englisch erlernt (zu haben)“ (ÄdW, II, S. 99), entspricht seinem eigenen *Credo* und seiner frühen Vorstellung über die eigene Zukunft, „... ich würde aus dem Formlosen, Ungebundnen heraus beginnen müssen und nach Zusammenhängen suchen über die Grenzen von Staaten und Sprachen hinweg.“ (ÄdW, I, S. 136). Sich Aufklärung darüber zu verschaffen, wie Rogeby zur Seefahrt gelangt und das Land gewissermaßen hinter sich lässt, gibt dem Ich unbewusst auch Antworten über den eigenen Standort und über ein mögliches Versäumnis, der ähnlich gearteten Hingezogenheit zum Meer und gegenüber nautischen Zusammenhängen⁷² nicht in entsprechender Weise nachgegangen zu sein. Zur See zu fahren, um den Zwängen zu entkommen, die die Zeiterfahrung des Ich nachhaltig bestimmen, taucht auch im Umkreis der Brecht-Episode während der Begegnung mit dem Maler Tombrok auf. Auch hier ist die traumatisierte Kindheit und das individuelle Schicksal mit der Nautik verbunden, das unerträgliche Leben an Land erfährt erst mit der Entscheidung, auf ein Schiff zu gehen, eine Wendung. Die Bewusstseinsentwicklung hin zum Maler und die undogmatische Denkweise der Figur, wie sie sich in der Auseinandersetzung mit dem Protagonisten zu erkennen gibt, erfahren mit der Seefahrt einen deutlichen Schub:

„Der Fünfundvierzigjährige, der aus einer westfälischen Arbeiterfamilie stammte, war, als Kind schon seiner Magerkeit wegen Hering genannt, im Alter von sechzehn Jahren in die Grube gekommen, wo kleine, dünne Leute gebraucht wurden. Lenkte die Zugpferde unter Tage, schob Kohlenkarren, schleppte Holzschwellen, fuhr dann als Schiffsjunge zur See.“ (ÄdW, II, S. 143)

⁷² Vgl. ÄdW, II, S. 76: „Jetzt fiel mir ein, daß wir abgereist waren aus Bremen, wir hatten, auf der Reise nach Berlin, einen Tag Aufenthalt gemacht in Hamburg ... gleich würden wir zum Hafen und durch den Elbtunnel gehen, es war mein Wunsch gewesen, diesen Tunnel, tief unter den Wassermassen, den großen Schiffen, zu betreten.“

9.6 Garcia Lorcass Barke: Schifffahrt der Gruppe als Reflexion- und Erinnerungsmoment des Romans

Selbst sich auf einem Schiff durch die schwedische Schärenlandschaft bewegend, im Beisein der Gruppe, erkennt Weiss' Ich-Erzähler im Transitorischen der Fahrt und im Vorbeigleiten der Bilder⁷³, dass diese angestrebte Ungebundenheit, die Rogeby mit seiner Vision angestrebt hat, im kurzzeitigen Augenblick auf das grenzenlose Meer zu erzielen ist. Im poetischen Rekurs auf Garcia Lorca⁷⁴ und auf das Motiv der Barke verweisend, schimmert diese in Rogeby verkörperte Seinsalternative, der jede Schwere fehlt, durch:

„Dieses Grün. Dieses Grün, das Lorca besang, sagte Gallego, den Blick auf die vorübergleitende schwedische Küste gerichtet. Grüner Wind, grüne Zweige. Barke auf des Meeres Wasser. Stahlmann stand neben ihm, an der Reling des Schiffs gelehnt, das sie, von Le Havre kommend, nach Leningrad bringen würde.“ (ÄdW, II, S. 153)

Mit dem poetischen Landschaftsmotiv der grünen Küste und dem indirekten Zitat aus Lorcass Gedicht-Zyklen erinnert der Roman nicht nur an die zurückliegende Spanienetappe und die verbrachte Zeit auf der Iberischen Halbinsel, sondern gleichzeitig an den metaphorischen Gehalt der Seereise und ihren transitorischen Charakters, den hier die beiden Romanfiguren Stahlmann und Gallego verkörpern. Die Synchronizität des sich fortbewegenden Schiffes und die zeitgleiche Reminiszenz an die nautische Emblematik bei Garcia Lorca bringen hier Kunst und Leben zusammen und lassen für einen Moment die Todesnähe in den Hintergrund treten. Ausgelöst durch den grünen Küstenstreifen kommt es demzufolge zu einem Impuls, das spanische Poem zu erinnern und damit den gescheiterten Ausgang im antifaschistischen Kampf der Internationalen Brigade. Die Schifffahrt der Gruppe wird so zum Reflexionsmoment: Während der Ich-Erzähler über die Bedeutung der Niederlage nachdenkt⁷⁵, ist Stahlmann daran interessiert, die zurückliegenden Erfahrungen zu ordnen und dabei auf die den Roman begleitende Frage der Darstellbarkeit zu stoßen, die für den Protagonisten relevant sein wird:

„Er überlegte, während sich die grüne schwedische Küste entfernte und die Wellen, vom Bug durchschnitten, schäumend an der Bordwand entlangrollten, wie sich der Auszug aus dem Pardo, mit seinen blitzhaften Eindrücken, in Worte übertragen ließe.“ (ÄdW, II, S. 155)

Die Fahrt entlang der schwedischen Küste knüpft über die semantischen Zeichen eine Verbindung zum Géricaultblock, insbesondere an die Perspektive von der „Medusa“ aus, wie sie die beiden Autoren der Schiffbruchchronik, Corréard und Savigny geschildert haben – und wie sie Peter in einigen Episoden fast wortgleich paraphrasiert hat:

⁷³ Vgl. Paul Köster: Wächters „Lebensschiff“ und Richters „Überfahrt am Schreckenstein“, a.a.O., S. 247; Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 89

⁷⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980. a.a.O., S. 727: „Die Sprachgewalt, wie bei ... einem Lorca zu finden ist, ist das Erzeugnis einer großen und geschlossenen Existenz, undenkbar ohne die Visionen bestimmter Landschaften ...“

⁷⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 155: „Eine partielle Niederlage mußte anerkannt werden. Wir hatten uns durchzuschlagen, um den Kampf an anderm Ort wieder aufzunehmen. Alles, was folgte, in seiner scheinbaren Zufälligkeit, Improvisiertheit lehrte mich eins, daß es kaum eine Situation ohne Ausweg gibt, und daß bei einem Mißglücken, der Ausweg, der vorhanden war, nur nicht gefunden wurde.“

„ ... deutlich war die Küste mit dem Wüstenstreifen zu sehn, und hohe Klippen davor, an denen das Meer sich heftig brach. „ (ÄdW, II, S. 11)

Die zerklüftete Schärenküste Skandinaviens wird so zur Reminiszenz an die „Medusa“-Expedition und zur Erinnerung an die im Roman bislang entwickelte Geschichte – und somit erinnern die am Bug sich brechenden Wellen an das „Donnern der Brandung an den Schiffsrumpf“ (ÄdW, II, S. 11), so wie es unmittelbar vor dem Schiffbruch der „Medusa“ als Ankündigungszeichen realisiert wird. Was aber bewirken das Eingedenken an die Spanienerfahrung an Bord eines Schiffes, das die Besatzung in ein neues Land steuert und der assoziative Rekurs auf das *Floß der Medusa* im imaginativen Verhalten des Romans?

Die Antwort führt hier zwangsläufig zurück zu einem Blick auf Spanien und erinnert an zweierlei: Zum einen sind geschilderten Romanfiguren auf der Schiffspassage entlang der schwedischen Küste Überlebende und zum anderen hat Peter Weiss die Analogie zwischen den Flößlingen und den Brigadisten beabsichtigt und sprachlich umgesetzt. Beides führt die nautische Passage noch einmal vor Augen.

9.7 Exkurs: Korrespondierende Bildlichkeit des Nautischen als poetische Umsetzung des Universellen

Noch im Abspann des Romans, in dem die Namen der Getöteten erinnert werden, taucht mit der Berliner Havel, jenem Gewässer, das mit der „Zuchthausanlage von Plötzensee“ (ÄdW, III, S. 214/215) und mit dem „Spandauer Kanal“ (ebd.) verbunden ist, das Motiv des Bootes als ziviles und elegisches Motiv auf. Gedacht wird damit nicht nur der Toten, sondern an den heiteren Moment des Ruderns und an den lebenden Ruderer, der dem Wasser und damit dem Leben verbunden war. In seiner Chronik niemals das ästhetische Detail aus den Augen verlierend, heißt es:

„ ... am Ufer der Havel, das Zelt hatten sie aufgeschlagen, da waren auch Kowalke und Husemann, und Fritz, dann im Boot, die langsamen, regelmäßigen Schläge der Paddel, das Wasser vom angehobnen Blatt tröpfelnd ...“ (ÄdW, III, S. 225)

Sucht dieses elegische Erinnerungs-Motiv allein über das Berliner Gewässer eine Fühlung mit den Hinrichtungen von Plötzensee und dem ständigen Einsatz von fließendem Wasser⁷⁶ dort, so lässt sich des Weiteren eine Analogie zum Spanien-Teil des Romans herstellen. Dort reflektiert der Ich-Erzähler über das „maritime Denken“ und die Themen von Seefahrt und Schiffbau; auch dort taucht die poetische Idee des Ruders und des daran abperlenden Wassers als kleiner Teil einer Reflexion auf:

⁷⁶ Vgl. ÄdW, III, S. 218: „Unterm Vorhang sickerten ein paar Streifen rötlichen Wassers hervor. Sie hatten drüben den Raum mit dem Schlauch gespült, die Guillotine geschrubbt, die Kisten, darin die nackten, besudelten Frauenleiber, die Köpfe, mit den aufgerißnen gebrochenen Augen, dem blutig klaffenden Mund, in die Nebenkammer geschafft ...“

„Mehr als hundert Ruderer, in drei Reihen übereinander, eine Maschinerie, vom Takt der Pauke gelenkt, trieben die Schiffe voran, an Deck, in Zelten, lagen die Handelsleute, ihre Seekrankheit überwindend in der Erwartung aller zu erlangenden Schätze. Unter ein unaufhörliches Knirschen und Krachen, oben, auf dem Befehlsstand, ein Messen, Peilen, Berechnen. Pfeilschnell, das rotgefärbte Segel vom Wind gebläht, die Ruder niederschlagend, tropfensprühend sich hebend, durchschnitt die Galeere, mit weit vorstoßendem Rammsporn, das Wasser ...“ (ÄdW, I, S. 324)

In der imaginativen Erinnerungskonstruktion, die der Text für sich selbst betreibt⁷⁷, treten die semantischen Korrespondenzen zwischen den hier genannten „Zelten“ und dem „Zelt“, das am Ufer der „Havel“ aufgeschlagen wird, in Kontakt zueinander. Neben der Kern-Analogie, den beobachteten Wassertropfen, die am Ruder herunter fließen, steht das merkwürdig „rotgefärbte Segel“ in Verbindung zu den „Streifen rötlichen Wassers“ (ÄdW, III, S. 218), das auf dem Boden der Hinrichtungsstätte von Plötzensee sichtbar wird.

Dieses wiederum sucht seinen ästhetischen Anschluss in dem Géricault-Bild von den „abgehackten Köpfen“ (ÄdW, II, S. 119), das der Ich-Erzähler im Stockholmer Nationalmuseum im Anschluss an das *Floß der Medusa* aufsucht. Dabei fallen ihm sofort das „blutfleckige() Tuch“ (ebd.) sowie das „wässrig ausgeronnene Blut“(ebd.) in der Komposition des Gemäldes auf. Die vom Wind geblähten „Segel“, die die Schiffe der „phönikische(n)“ (ÄdW, I, S. 324) Seefahrer antrieben, tauchen wiederum im Géricault-Block und in der Paraphrase des Überlebensberichts von Corrêard und Savigny auf. Wörtlich heißt es dort: „Alle Beisegel backbords wurden aufgesetzt, um so viel Wind wie möglich zur Wendung zu gewinnen ...“ (ÄdW, II, S. 11)

Von derlei korrespondierender Bildlichkeit und motivlicher Vernetzung zeigt sich die nautisch-maritime Emblematisierung in der *Ästhetik des Widerstands*. Von den Selbstauskünften des Autors⁷⁸ abgesehen, der zur Produktionsästhetik des Romans ebenso subversivverschleiernde wie konkrete Hinweise und Kommentare gegeben hat, offenbart sich mit dem Maritimen und dem Nautischen ein auffälliges ästhetisches Junktim.

⁷⁷ Vgl. den für das *Floß der Medusa* in der *Ästhetik des Widerstands* unerlässliche Beitrag von: Waltraud Wiethölter: Mnemosyne oder Die Höllenfahrt der Erinnerung. Zur Ikono-Graphie von Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands. In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag, Tübingen, 1992, S. 221: „Mag sie (gem. ist die „Fiktion des autobiographischen Rückblicks“; Anm. M.W.) ihrem Selbstverständnis nach noch so authentisch sein, sie fügt sich damit zwangsläufig und nahtlos in die Reihe der ebenfalls erinnernd aufgerufenen Texte und Bilder ... ihrerseits nichts anderes sind als Zeugnisse der Erinnerung, Dokumente des Eingedenkens (...). Gemeinsam bilden sie das Grundgerüst eines Textes, der mit jedem seiner Elemente andere, fremde Verlautbarungen zitiert, zitierend sich gleichsam den eigenen Erinnerungen überläßt und eine Serie von Subtexten miteinander in Verbindung bringt, ohne daß dies an seiner Oberfläche immer sichtbar werden würde.“

⁷⁸ Vgl. „... ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und den Mißgriffen ...“ Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss (19. September 1981). In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 11-58

9.8 Polyvalenz des Meeres. Die *Ästhetik des Widerstands* als Universalroman

Ausgehend von der „nautischen Daseinsmetaphorik“⁷⁹, in dessen Sogwirkung die *Ästhetik des Widerstands* über die beiden genannten großen maritimen Szenen hinaus gerät, versinnbildlicht das Wagnis der Gruppe eine Ausfahrt mit Risiken⁸⁰, die individuelle Lebensreise des Protagonisten lässt sich als *navigatio vitae* verfolgen⁸¹. Im metaphorischen Konnex von Meer und Schiffbruch entwickelt die *Ästhetik des Widerstands* ihre charakteristische Atmosphäre der Gefährdetheit, der Todesnähe und des Untergangs⁸², eine alarmierende Steigerung, die auf der Ebene der Romanfiguren virulent ist und für Peter Weiss selbst während der Arbeit am Roman existentiell wird⁸³. Gleichzeitig bereichern der nautische Gegenstand und das Maritime die stupende Imaginationskapazität des Abschluss-Romans und verteidigen seinen universalen Anspruch⁸⁴. In den zahlreichen maritimen Bezügen, die hier aufzuzeigen sind, erzeugt der Roman erst jene atmosphärische Gestimmtheit des Universalismus, dem er häufig das Wort redet und mit dem er bereits zum Auftakt vor dem Berliner Pergamonfries⁸⁵ in der Semantik des steinernen Zeugnisses über das jeweilige Geschehen der

⁷⁹ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 9

⁸⁰ Vgl. Bernhard Blume: Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Wassers, a.a.O., S. 20: „Aber das Wasser geht mit Vorliebe noch andere Verbindungen ein: Meer und Schiff ist ein anderes Bild, das Gegensätzliches vereint und das – wiederum mit großen metaphorischen Möglichkeiten – den Menschen, als Seefahrer, schwimmend, fahrend, scheiternd, ertrinkend, dem Elementaren begegnen läßt.“, Vgl. Alain Corbin: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840, a.a.O., S. 22: „Das Leben, verstanden als eine Überfahrt, ein Weg voller Klippen, entfaltet sich in einer Welt, die ebenso unbeständig ist wie das Meer, ungreifbar und trügerisch, wo die geliebten Wesen und Dinge in einem bewegten Raum ohne „feste Hülle“ hin und her geworfen werden.“

⁸¹ Vgl. ÄdW, I, S. 136: „So wie dieses Zimmer, in dem wir miteinander sprachen, zufällig war und sich in welchem Land auch immer befinden könnte, so müßte ich mich beim Schreiben an Menschen wenden, die überall zu finden waren, unabhängig von ihrer Herkunft, der Internationalismus würde zum Merkmal meiner Zugehörigkeit werden. Denn daß wir nirgendwo sonst zuhause waren als in unsrer Parteilichkeit, das war mir, obgleich ich erst am Anfang meiner Reise stand, deutlich geworden.“ Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand, a.a.O., S. 176: „Wichtig ist also, daß sich über die Arbeiten Dantes und Géricaults eine weitere Bedeutungsdimension des Romans erschließen läßt. Diese ergibt sich daraus, daß sowohl die in der D.C. beschriebene Reise durch die Unterwelt als auch die Fahrt der Medusa als Lebens- bzw. Existenzmetaphern zu lesen sind, wie dies auch teilweise in ihrer Interpretation innerhalb des Romans anklingt“; Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand, a.a.O., S. 177: „Zunächst ist aber nochmals festzuhalten, daß das Géricaultbild in dem Motiv des hilflos dahingleitenden Floßes die Symbolik der Lebensreise aufnimmt.“; Vgl. allgemein zum Topos: Manfred Frank: Die unendliche Fahrt, a.a.O., S. 38; Vgl. Klaus Müller-Richter: Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Kompliment? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis. In: PWJb6, a.a.O., S. 129: „Daß Peter Weiss seine eigene Biographie als Reise verstanden hat, ist mehr als nur ein Reflex der Exilerfahrung; wo vom Verlust des Heimatbodens und der Muttersprache, wo vom Neubeginn im Fremden die Rede ist, vom Ungewohnten, Unerschlossenen und von der Hoffnung, vielleicht „eines Tages Boden“ unter den Füßen zu gewinnen, da wird allgemein Künstlertum und ästhetische Aufgabe thematisiert und mitgemeint“.

⁸² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 115: „Die defätistische Frage, warum überhaupt schreiben, Kunst, angesichts des bevorstehenden Todes, des gesamten Untergangs.“

⁸³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 612: „9/12 Akademie der Künste Frühmorgens. Am Meer. Die Sonne steigt auf – war eben erst gesunken – unheimlich schnell wieder über den Horizont gekommen. Die Wellen tosen, alles liegt schräg. Die Welt geht unter – die Welt geht unter – es ist zuende es ist zuende – jemand war noch nah, meine Mutter, auch Gunilla – rufe Gunilla, Gunilla – alles zuende Tod Untergang – stemme mich hoch – die Wellen steil aufgetürmt – das ist das Ende – „

⁸⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980. a.a.O., S. 174: „immer wieder neue Versuche, eine Form für das Buch zu finden.“

⁸⁵ ebd., S. 105: „Sie handeln in höherem Auftrag, träumend, verschlungen in einem gemeinsamen Alptraum (...) die hallenden Stimmen der umhergehenden Menschen, ein Meer, ein einziges Klingen in dieser gewaltigen Schlacht ...“

erzählten Zeit hinausweisen will. Daraus ergibt sich, dass die *Ästhetik des Widerstands* über die „Bedeutungslast der Metaphorik von Seefahrt und Schiffbruch“⁸⁶, wie er als symbolisches Epizentrum mit dem *Floß der Medusa* eingefügt ist, und über die anderen nautischen Bewegungen und maritimen Schauplätze eine Erwartungssituation des Universellen provoziert. Weiss ruft mit dem Schiffbruchbild nicht nur die universale Ausstrahlung eines einzelnen Bildes auf, sondern er bedient sich mit Géricaults *Floß der Medusa* des Superlativs unter den maritimen Ereignisbildern, von dem eine unübertreffliche universelle Potenz ausgeht.

Neben dieser quasi-metaphorischen Inanspruchnahme des Universellen und der indirekten Übertragung auf das ureigene Romanprojekt - „Die Beteiligung all dieser Menschen hatte längst gezeigt, daß in Spanien kein Bürgerkrieg, sondern eine weltweite ideologische Auseinandersetzung stattfand“ (ÄdW, I, S. 320) - trägt der Prosatext den Topos des Universellen dezidiert vor und richtet *da capo al fine* die Aufmerksamkeit auf die globalen Zusammenhänge, ein Tatbestand übrigens, mit dem die *Ästhetik des Widerstands* ihrer Zeit und der unmittelbaren Rezeption⁸⁷ weit voraus war und mit dem sich der Roman seinen Stellenwert innerhalb der Weltliteratur sichert. Von Anfang an möchte sich Weiss' Abschlusswerk als Universalie⁸⁸ in Szene setzen und verständigt sich geradezu selbstverständlich darüber, eine neue Form der Prosa, ein neues, universales Konzept eines Romans überhaupt vorzulegen, in dem der Stellenwert der Kunst ganzheitlich in Anspruch genommen⁸⁹ und die Ästhetik in nichts anderem als im fiktionalen Konstrukt vorgelegt wird. Die frühe Rezeption der *Ästhetik des Widerstands*, gemeint ist vor allem die westdeutsche Literaturkritik, vermochte diesem universellen Anspruch, der allein durch Weiss' Bilderkosmos vorgegeben ist, nicht zu folgen. Eine Interpretation, wie sie von dieser Stelle aus geleistet wird, versucht indes, Weiss' Universalismus als eine ästhetische Erkenntnismethode umzusetzen⁹⁰.

Das Meer in seiner polyvalenten Ausstrahlung hat Peter Weiss in den frühen Texten bevorzugt als eine poetische Landschaft eingesetzt, um darin sein avantgardistisches Junktim von Surrealismus und Psychoanalyse in einer imaginativen Evokation zu entwickeln. Auch

⁸⁶ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 10

⁸⁷ Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 59 f.

⁸⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1969-1971, a.a.O., S. 37: „weg vom Spezialisierten zum Universalen“

⁸⁹ Vgl. Heewon Lee: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 76: „Kunst ist spezifisches Geflecht unterschiedlicher Erkenntnistätigkeiten. Ihre spezifische Leistung besteht in einer jeweiligen Neukonstellation der verschiedenen Erkenntniskräfte. Kunst stellt also immer ein bestimmtes Verbindungsverhältnis her, in dem der sogenannte kognitive Bereich und der sinnhaft-emotionale, affektive Bereich einen gemeinsamen Raum bilden. Kunst ist nach Weiss auf die Synthetisierung von Sinnlichkeit und Rationalität, von Wahrnehmung und begrifflichem Erkennen, von affektiven und intellektuellen Grundlagen menschlicher Erschließung von Welt angelegt. In einen umfassenden ästhetischen Prozeß gehen Kontemplation, Imagination und Reflexion zusammen ein.“

⁹⁰ Vgl. Peter Stoppacher: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 6: „Die Verwirklichung der emanzipatorischen Bestrebungen der Literatur kann vom Text allein nicht geleistet werden. Das Erkenntnispotential von Literatur muß erst in ihrer Rezeption realisiert werden. Dazu bedarf es einer reflexiven Rezeptionshaltung. Voraussetzung dafür ist freilich die Überwindung der bürgerlichen Einfühlungsästhetik, die – zusammen mit der bürgerlichen Kunstkonzeption – „eine Universalisierung als vorherrschende Interpretations- und Erlebnismethode“ erfahren hat.“

wenn die *Ästhetik des Widerstands* in einigen Sequenzen auf dieses avancierte Potential⁹¹ zurückgreift, so sind die maresken Szenen in Peter Weiss' *Opus Magnum* nicht mit dem intrinsischen Schmerzaspekt der Figuren aus dem Frühwerk⁹² versehen, die am Meer einer Regression folgen und sich ihres Ich-Verlusts vollends bewusst werden. Im Spätwerk steht das maritime Emblem vielmehr für eine Stillbewegung des Universalismus, wobei das *Floß der Medusa* die Klimax eines gesamten Inventars der Meeres-Metaphorik in der *Ästhetik des Widerstands* repräsentiert und die anthropogen-universelle Kernparabel für den Roman *par excellence* ist⁹³.

9.8.1 Maritimer Fruchtgarten: Der Apfelsinenbaum als *pars pro toto* für die Entwicklung des Menschen

Wie diese universelle Idee mit dem Maritimen koinzidiert, vergegenwärtigt der Blick des Protagonisten auf die Landschaft von Denia. Mit dieser Episode im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* lässt sich hermeneutisch zeigen, dass das maritime Motiv keine pittoreske Begleiterscheinung darstellt, sondern eine poetologisch-utopische Funktion für den Roman übernimmt. Zum einen verbindet sich das universelle Bewusstsein einer Vorvergangenheit mit der mediterran-maritimen Geographie, die der Ich-Erzähler bewusst wahrnimmt und thematisiert und die in diesem Kontext einer symbolischen Ausstrahlung nicht entbehrt. Zum anderen richtet die ästhetische Verdichtung der nautisch-maritimen Embleme die Aufmerksamkeit auf die unmittelbar bevorstehende Konfrontation mit einer Abbildung vom *Floß der Medusa* in einem transportablen Kunstband, der ausgerechnet inmitten der Apfelsinenpflanzungen aufgeschlagen wird. Damit konzentriert sich im symbolisch präfigurierten Garten als paradiesischer Schutzraum⁹⁴ oder gar als *locus amoenus* eine markante ästhetische Trias, die den Universalismus als Utopie, das Maritime sowie das prominente Schiffbruchbild zusammenführt.

Auch wenn die maritimen Spuren, die zum *Floß der Medusa* führen, gesondert betrachtet werden, kann an dieser Stelle Weiss' ästhetisches Konstruktionsvermögen exemplarisch

⁹¹ Vgl. Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 160

⁹² Vgl. Peter Weiss: Das Duell, a.a.O., S. 282: „Er lief durch ein rotes Meer, durch ein violettes Meer, ein schwarzes Meer. Er sah die Mutter, sie hatte einen Wolfskopf und riesige, harte Brüste, die sich ihm entgegenstreckten. Er griff nach den Brüsten, deren Warzen starr wie Eisenschrauben standen und aus denen Schlangenzungen hervorstießen, ihn leckten, ihn umspielten. Ja, er wollte sich von ihr verschlingen lassen, wollte sich von ihrem Gift durchtränken lassen.“

⁹³ Vgl. die universell-anthropogene Lesart von Géricaults *Floß der Medusa* in: Julian Barnes: A History of the Word in 10 1/2 Chapters, London, 1989, S. 137: „There is no formal response to the painting's main surge, just as there is no formal response to most human feelings. Not merely hope, but any burdensome yearning: ambition, hatred, love (especially love) – how rarely do our emotions meet the object they seem to deserve? How hopelessly we signal; how dark the sky; how big the waves. We are all lost at sea, washed between hope and despair, hailing something that may never come to rescue us.“

⁹⁴ Eine auffällige symbolische Struktur in der *Ästhetik des Widerstands* ist die Umgebung des Gartens als ein *hortus conclusus*. Wie im Apfelsinenhain das *Floß der Medusa* rezipiert wird, erörtert der Ich-Erzähler mit seinen Begleitern im Berliner Humboldt Hain das universelle dichterische Projekt der *Divina Commedia*; Vgl. AdW, I, S. 81: „Wir saßen sonntags im Humboldt Hain oder auf dem Friedhof der Hedwigs Gemeinde, in der Nähe der Pflugstraße, und versuchten herauszufinden, was die Divina Commedia mit unsrem Leben zu tun hatte.“

aufgezeigt und die Tiefenstruktur seiner Prosa nachgewiesen werden. In den für diese Region typischen Fruchtgärten, den *huertas*, kommt es zunächst zu einem Exkurs in Vegetationskunde; der Roman entwickelt ein kleines *Brevier* über die Züchtung und Kreuzung von Apfelsinen. Innerhalb des Romans erzeugt diese, im Modus einer ungewöhnlichen Wahrnehmung, gehaltene Auslassung über eine spezifische Pflanze und ihre maritime Umgebung jedoch einen Argwohn.

Es ist an anderer Stelle bereits hervorgehoben worden, dass Peter Weiss seinen Roman nicht einem epischen Detailismus ausgeliefert hat und die Prosa bei aller Fülle auf redundante Elemente verzichtet. Dass sich das Auge des Erzählers hier ausschnittsweise auf die spanische Kulturlandschaft und ihre geographischen Besonderheiten richtet, übernimmt in der ästhetischen Konstruktion eine besondere Aufgabe. Der Leser⁹⁵ der *Ästhetik des Widerstands* ist inzwischen in seinem apperzeptiven Verhalten so sensibilisiert, dass er bei dieser Erzählhaltung, der Fokussierung eines Besonderen, auf eine präfigurierende oder parabolische Absicht des Autors schließt⁹⁶. Die nachfolgend zitierte mareske Episode ist als *Mise en Scène* mit einer außergewöhnlichen Zeiterfahrung ausgestattet und einer signifikanten Wahrnehmung angereichert: das Jetzt und die vegetativen Elemente führen in eine Vor-Vergangenheit und sind von seinem Autor so verfasst, als müsse sich der Ich-Erzähler die Exklusivität dieses Moments auf Äußerste⁹⁷ einprägen, weil er für die Konstitution seines eigenen Bewusstseins relevant sein wird, oder weil er für den fortlaufenden Text selbst eine Funktion übernimmt.

Insofern ist die Früchte tragende Pflanze ein charakteristisches *pars pro toto* und ein narrativer Anlass, die von Spanien ausgehende Konquista zu erinnern und damit die Seefahrertradition des Landes. Der Blick auf das Meer⁹⁸ und die Küste erweitert die Perspektive auch im übertragenen Sinne und evoziert die Auseinandersetzung mit der Geschichte der ehemaligen Kolonialmacht. Damit schärft sich vor allem das universelle Bewusstsein, das der Protagonist und seine Begleiter als einen Einblick in die Entwicklungsgeschichte des Menschen anstreben⁹⁹. Mit der unmittelbaren Nähe des Meeres liegt gewissermaßen eine Stim-

⁹⁵ Vgl. G. Dunz-Wolff/H. Goebel/J. Stüsser (Hrsg.): Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Hamburg, 1988

⁹⁶ Vgl. Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 122: „So entsteht bisweilen der Eindruck, Schauplätze diesen weniger der Handlung denn als Vorwand, sie im Detail zu benennen. Der Leser ist gehalten, jedes Wort, jede Wendung zu beachten; ein „Überfliegen“ ist unmöglich. Die Erzählzeit zerstört jedes Gefühl für die erzählte Zeit. Der gleichbleibende schwingende Tonfall im Benennen und Aufzählen, im Hin und Her der Diskurse verweist ähnlich wie beim Hören von minimal music den Rezipienten auf die Wiederholung winziger Einzelheiten, jede Abweichung ist nur eine momentane Irritation auf einem gleichbleibenden Feld.“ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, a.a.O., S. 186

⁹⁷ Vgl. zum Erinnerungskonzept innerhalb des Romans den Beitrag: Burkhardt Lindner: Die Unzeit der „Ästhetik des Widerstands“. Gesten der Wahrnehmung. In: PWJb9, S. 115-129

⁹⁸ Vgl. zur „Praxis des Sehens“ in der *Ästhetik des Widerstands* die Ausführungen in: Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 351 f.

⁹⁹ Vgl. Armin Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 149

mung in der Luft, die den nautischen Gegenstand respektive das *Floß der Medusa* begünstigt und das Umfeld für den Topos des Schiffbruchs geradezu vorbereitet:

„Doch nicht über die Unsicherheit der Zukunft sprachen wir an diesem Vormittag, auf dem Weg nach Denia und dann oben auf der Burghöhe, sondern über Geschehnisse, die ein paar Jahrtausende früher über diese Küste hingegangen waren. Immer lag vor uns das Meer, blaugrau, diesig mit dem Rand des Himmels verfließend, zwischen Hainen von Eukalyptus, Zypressen, Mandelbäumen erstreckten sich die Apfelsinenpflanzungen, hier und dort, aus der Schnittstelle an einem Ast, sproßten Zitronentriebe hervor, violett blühend, mit hellviolett jungen Früchten.“ (ÄdW, I, S. 321)

Mit diesem maritim geprägten Ausschnitt bereitet der Text indes einen diskreten Kontakt zum Géricault-Block vor. Durch die ähnliche Färbung von Himmel und Meer sind beide Materien an der spanischen Küste nicht mehr genau zu unterscheiden und gehen ineinander über; der Protagonist realisiert von seinem Standpunkt aus dieses am Meer alltägliche Naturschauspiel. Eine diesige Sicht führt auch auf der Fregatte „Medusa“ zu einem gravierenden Navigationsfehler und damit zum Schiffbruch, sie wird darüber hinaus als Koloratur in der bildnerischen Umsetzung für das *Floß der Medusa* durch Géricault inszeniert.

Der Maler hatte bei seiner Ausführung dem Himmel und dem Meer eine so ähnliche Farbe gegeben, dass die sich auftürmende und den Untergang herbeiführende Welle von den Schiffbrüchigen nicht wahrgenommen, bei der Betrachtung des Gemäldes durch den Rezipienten dadurch aber die Hoffnung auf die am Horizont erscheinende Rettungs-Brigg desillusioniert wird:

„... und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

Dieses bereits in Spanien anhand der Reproduktion erkannte Detail der fast übereinstimmenden Farbe von Wellen, Himmel und Segeln taucht in der ersten Gegenüberstellung des Ich-Erzählers mit dem Gemälde im Pariser Louvre wieder auf und verbindet sich dort mit der maritimen Impression in der Nähe des Apfelsinenhains:

„Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer ...“ (ÄdW, II, S.16)

und etwas später heißt es:

„Und während das Floß dahinrauschte, im schäumenden blaugrünen Wasser ...“ (ÄdW, II, S. 22)

Auch der pittoresk anmutende Wahrnehmungsgegenstand des Fruchtgartens, in dem eine mediterrane Pflanzenwelt kultiviert ist und von dem aus der Protagonist den mit dem Meer verschmelzenden Himmel wahrnimmt, taucht in der Expedition der „Medusa“ auf. Aus dem narrativen Stoff des Überlebensberichts von Corréard und Savigny wählt er scheinbar beiläufig eine Passage aus, die Analogien zum eigenen Erlebnis an der spanischen Küste

aufweist und gleichzeitig die eigene Erinnerung¹⁰⁰ daran wachruft; schließlich verkörpert Spanien eine nachhaltige Erfahrung. Bei der Lektüre im Schlafsaal der *Bibliothèque Cercles des Nations* in Paris kommt es zu einem *Déjà-Vu*, das gleichzeitig eine „souverän gehandhabte Textorganisation“¹⁰¹ bzw. ein bewusstes ästhetisches Kalkül des Autors Peter Weiss zeigt. Auch der Leser nimmt teil an einer Wiederbegegnung mit der vegetativen Episode aus dem Spanienaufenthalt des Protagonisten:

„Das nach zehn Tagen erreichte Madeira stieg vor dem Blick des Lesenden auf ... mit der Stadt Funchal, die Landhäuser eingebettet in Blumengärten und Wälder von Dattelpalmen, Pomeranzen und Zitronen, die Weinhänge gesäumt mit Lorbeer und Paradiesfeigenbäumen.“ (ÄdW, II, S. 9)

Erkennbar ist, dass es hier um eine ästhetische Revitalisierung geht: Auch die Landschaft auf der Insel Madeira ist wie die Fruchtgärten in der Nähe Valentias unter einen agrarischen Nutzen gestellt; die als Gärten und Hängen angelegte Kulturlandschaft stellt den Boden für empfindliche Nutzpflanzen dar. Ausgerechnet die Zitrone führt den Ich-Erzähler während seines Aufenthaltes in den *huertas* zu einer allegorischen Darstellung, in der die Ernte und das Lebensalter der gezüchteten Pflanzen in eine universelle Parabel über den Menschen und seine Entwicklungsgeschichte transformiert werden.

Peter Weiss setzt hier eine literarische Bild-Assoziation ein, die ihrerseits Korrespondenzen zum weiteren Romangeschehen aufbaut und die ferner vom naiven Erstaunen des Protagonisten über die neuen Erkenntnisse geprägt ist. Ausgehend von einem hybriden Zuchterfolg eines Apfelsinenbaumes, der bizarrer Weise Zitronenfrüchte trägt, vergleichen der Ich-Erzähler und sein Begleiter schließlich das Alter der Bäume mit dem Lebensalter des Menschen. Der genaue Blick auf die Vegetation und die Diversifizierung der Arten richtet sich konsequent auf die manipulierende Fähigkeit des Menschen und erweitert sich. Wie so häufig in der *Ästhetik des Widerstands* geht das Gespräch von einem scheinbar banalen Wahrnehmungsgegenstand auf einen anthropogenen Befund und verweist somit auf das eigentliche poetologische Bestimmungsmerkmal oder vielmehr auf das *A priori* des Interesses:

„Wie sprachen über geimpfte Apfelsinenbäume, die Zitronen erzeugten, und gerieten so allmählich hinein in die Geschichte. Die Lebensdauer eines Menschen hatte dieser Baum, dreißig bis vierzig Jahre brauchte er, um seine volle Tragfähigkeit zu erreichen, jede Ernte erbrachte siebzig, achtzig Kilo Früchte. Sechshundert, siebenhundert Jahre alt aber konnten die Olivenbäume werden, die sich dickstämmig, mit gewundnem Gezweig, auf dem Feld aneinanderreichten.“ (ÄdW, I, S. 321/322)

Das poetologische Verfahren erschließt eine Motivkette, die ein bestimmtes Bild der Welt vermitteln will und sich vom Kleinen ins Große begibt, vom Alten ins Uralte, vom Pittoresken ins Universale. Die Hybride und die Menge der Ernte eines Baumes führen zum Topos des uralten Olivenbaumes. Einerseits geschieht diese assoziative Verknüpfung über

¹⁰⁰ Vgl. Günter Buzner: Erinnerung als Diskurs der Vergegenwärtigung in Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*. In: PWJb2, S. 51- 86

¹⁰¹ Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 12

eine numerische Steigerung: Das Alter der Apfelsinenbäume wird in der Zahl übertroffen durch die Erntemenge des Baumes, diese wiederum durch das Lebensalter der Olivenbäume („dreißig bis vierzig“, „siebzig, achtzig“, „sechshundert, siebenhundert“). Gleichzeitig variiert der Text das konkrete Motiv des Astes und steigert es damit in seinem poetischen *Valeur*, aus dem profanen Merkmal wird ein ephemeres Motiv.

Die gesamte Episode, die durch die Nähe zum Meer ohnehin in einer besonderen Gestimmtheit steht, zielt darauf, ein sprachlich-konstruiertes Paradigma des Universalismus zu erzeugen und in seinem „innertextlichen Verweisungssystem“¹⁰² zu avancieren. Das ästhetische Anliegen ist, das Faktische mit dem Symbolischen zu verbinden. Die „Zitronentriebe“, die „aus der Schnittstelle an einem Ast“ hervorsprossen – eine probate Technik, Fruchtbäume miteinander zu kreuzen und die Ernteerträge zu optimieren – nimmt der Prosa-Text als Ölweig auf, der durch die *Genesis* und die Sintflut konnotiert ist:

„Zahlreiche Abarten der Ölbäume gab es, von denen die Taube einmal den Zweig zu Noahs Arche gebracht hatte und die den Hügel umstanden, auf dem Jesus, weit drüben hinter dem westasiatischen Ufer, ans Kreuz genagelt worden war.“ (ÄdW, I, S. 322)

Mit dem Flug der Taube ist nicht nur ein metaphorisches Terrain betreten, sondern ein überzeitlicher Modus der Bewegung in das Sprachbild aufgenommen. Das ephemere Motiv des jahrhundertealten Ölbaumes wird nochmals erweitert, indem das „gewundne() Ge-
zweig“, das der Ich-Erzähler auf dem Feld bemerkt, *qua* assoziativer Erinnerung an das Alte Testament zu jenem „Zweig“ transponiert, mit dem in der Arche-Noah-Geschichte der Berg Ararat und damit das Ende der Sintflut verkündet wird. Paradoxe Weise findet der Berg aus dem Alten Testament aber keine Erwähnung; vielmehr weist der Text indirekt auf den Hügel Golgatha und auf die Kreuzigungsgeschichte im Neuen Testament hin und geht damit in der Zeitreise wieder nach vorn.

Dabei wird das Partikel des Ölzweiges, den die Taube überbringt, wieder zum Ganzen eines Baumes rekonstruiert, der als bestimmte Abart den Berg, auf dem Jesus gekreuzigt wurde, säumte. Auch mit diesem Zeiteinsatz vom Alten Testament hin zum Neuen Testament verfährt der Protagonist ganz und gar unkonventionell. Wie die Literaturen, die Geschichtsschreibung und die Malerei in einer universellen Linie betrachtet und in ein Gesamtwissen fusionieren werden, so verbindet der imaginäre Taubenflug und der Blick des Protagonisten vom Standpunkt seines Küstenpodestes hinüber auf das „westasiatische() Ufer“, die beiden erratischen Blöcke der Bibel: das Alte und das Neue Testament. Exemplarisch stehen hierfür das Mythologem der Sintflutgeschichte aus der *Genesis* und die Kreuzigung des Jesus von Nazareth. Begünstigend für diese spektakuläre Zusammenführung ist die erwähnte maritime Gestimmtheit des Protagonisten, der seinen Aufenthalt in dem Bewusstsein der „Geschehnisse (wahrnimmt), die ein paar Jahrtausende früher über diese Küste hingegangen waren“ (ÄdW, I, S. 321). Die Weite der Landschaft und das Pano-

¹⁰² Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 134

rama, das die offene See bietet, führt zu einem erweiterten Blick auf die ansonsten starren Grenzen, wie sie zu Land geboten scheinen¹⁰³.

9.8.2 Erweiterung des Weltbewusstseins. Die Idee der Gesamtkunst

Nicht gebunden zu sein an eine Sprache und an ein Land ist aber in den Selbstzeugnissen des Autors und in den Bekenntnissen seiner Figuren stets auch mit der ausbleibenden Option der Täterschaft verbunden. Für Weiss' Protagonist ergibt sich mit der Ungebundenheit vor allem ein ästhetisches Maximum, das zu nutzen sein ästhetischer Auftrag ist:

„Wohl konnte ich die Vorzüge, einem Land, einer Stadt anzugehören, einsehn, für mein Vorhaben aber gab es einen solchen Ausgangspunkt nicht, ich würde aus dem Formlosen, Ungebundenen heraus beginnen müssen und nach Zusammenhängen suchen über die Grenzen von Staaten und Sprachen hinweg.“ (ÄdW, I, S. 136)

Häufig spricht die *Ästhetik des Widerstands* von der „Welt“ (ÄdW, I, S.186) oder von „Weltlandschaften“ (ÄdW, I, S.172), vom Entwurf eines neuen Menschenbildes¹⁰⁴ und dem „Übergang zu einem neuen Lebensabschnitt“ (ÄdW, I, S. 87) und entzieht sich damit einer mentalen Begrenzung und der räumlichen Enge, zumeist innerhalb der Wohnküche oder anderer Aufenthaltsorte:

„Alles vollzog sich nach unveränderlichen Prinzipien, denn sie, die uns das Bild der Welt überlieferten, standen immer auf seiten derer, die die Regeln der Welt bestimmten. Die Widersacher gab es von Anfang an, für sie war die Geschichte eine einzige Folge von Entsetzen und Aufbegehren, nur kamen sie unter all den Oligarchien, nicht zu Wort, und von den Papyrosrollen an bis zu den gellenden Radioapparaten wurde die Wahrheit erstickt von Demagogie.“ (ÄdW, I, S. 72/73)

Es ist ein typisches Merkmal des Romans, dass gerade in der „engen Küche“ (ÄdW, I, S. 71) bzw. der „Enge der Küche“ (ÄdW, I, S. 72) und in der so konzentrierten Raumerfahrung das utopische Projekt einer Allschau und eines vollständigen Panoramas auf die Welt unternommen wird, wie es hier durch alles superlativischen Pronomen „alles“ und das Adverb „immer“ und im Imaginationsgehalt der menschlichen Evolution von der „Papyrosrolle“ bis hin zum Medium der „Radioapparate“ angezeigt ist.

In einer für den Roman ebenfalls charakteristischen katalogartigen Sprache¹⁰⁵ führt der Ich-Erzähler undogmatisch Kulturen, ihre ästhetischen Ausdruckszeichen und Stile als ineinandergreifende Linien zusammen, die sich *vice versa* befruchtet haben; mit dieser rhythmischen Sprache innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* wird der Universalismus gewisserma-

¹⁰³ Vgl. Alain Corbin: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840, a.a.O., S. 221

¹⁰⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 34: „ich bin der Entwurf zu einem neuen Menschen in mir ist ein neuer Mensch angelegt“

¹⁰⁵ Vgl. Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss. „Die Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, a.a.O., S.179: „Katalog heißt Verzeichnis, Liste oder Bestandsliste, er gibt weder Authentizität noch Fiktionales wieder. In ihm ist die Ambivalenz von Authentizität und Fiktionalität suspendiert, da er Dinge, Daten und Fakten benennt und in die Ordnung einer Aufzählung bringt, in der alles Benannte gleichbedeutend und gleichbedeutend erscheint.“

Ben poetologisch umgesetzt und verlebendigt. Der Wechsel von *Termini*, die Kulturen und Epochen bezeichnen und dabei substantivisch wie als Verb aufgeführt werden, evozieren ein Sprachbild, das ähnlich der Collage, aus verschiedenen Fremdbereichen ein neues *Kompositum* erstellt und noch das heterogene Ausgangsmaterial sowie die Nahtstellen sichtbar lässt:

„... die Blütenmuster von Knossos enthielten schon den Jugendstil, die Aspektverschiebungen in den ägyptischen Reliefs bereiteten den Kubismus vor, der Surrealismus aktualisierte die babylonische und aztekischen Figuren, die Bildwerke der Hindus und der Khmer oder sumerische und koptische Formen brachen in die Bildhauerkunst der Moderne.“ (ÄdW, I, S. 74)

Der Leser erfährt mit dieser Synchronizität von Epochen und Stilrichtungen einen Schwebezustand, in dem die bislang kunsthistorisch klassifizierten und wissenschaftlich voneinander getrennten Distinktionen aufgehoben werden, das Nahe zurücktritt und das Ferne näher kommt¹⁰⁶. Damit macht sich die *Ästhetik des Widerstands* zum literarischen Ort¹⁰⁷, eigenwillig und in einer Autonomie des Ästhetischen, unterschiedliche Zeitphasen der Literatur und Kunstgeschichte¹⁰⁸ in einem universellen Projekt, in einer „Universalbibliothek“ (ÄdW, I, S. 79), wie es *expressis verbis* heißt, zu assimilieren, um damit einer Gesamtkunst¹⁰⁹, einer „Gesamtliteratur“ (ÄdW, I, S. 77) den Weg zu bahnen, in der die Jahrhunderte, die zwischen dem *Ulysses* und der *Divina Commedia* liegen, überbrückt werden. Seinem eigenen Romanprojekt eine universelle Aura zu geben, heißt für Peter Weiss, zu den Anfängen der Kulturgeschichte¹¹⁰ zurückzugehen und sie gleichzeitig mit dem Arsenal der Bilder¹¹¹ und Bücher zu verknüpfen, die stellvertretend aus den

¹⁰⁶ Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kulturgeschichte in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S.132: „Hergestellt wird dadurch eine neue Beziehung zwischen Vor-Vergangenheit und Vergangenheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. (...) Durch diese tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption, die aus dem fluiden Formprinzip des filmischen Schreibens resultieren, konfrontiert sich der Leser nicht nur mit den dargestellten Phänomenen, sondern auch mit der Wirklichkeit, in der er sich befindet, neu.“

¹⁰⁷ Vgl. Volker Braun: Ein Ort für Peter Weiss. In: PWJb7, S. 22: „Das Werkgelände ist stillgelegt. Abbrucharbeiter, Germanisten, sind die letzten Gestalten, die wir erblicken auf der Suche nach dem verlorenen Ort, einstige Instandbesetzer des Sozialismus, die jetzt die eigene Spur verwischen. Aber das Werk selbst ist widerständig, gerade weil es nicht platt sondern höchst problematisch ist. Die großen festen Blöcke des Textes vibrieren von Widersprüchen, Debatten und Zweifeln (...) Ich habe die *Ästhetik des Widerstands* immer als Steinbruch betrachtet, als immenses Material, freigelegt für andere Generationen.“

¹⁰⁸ Vgl. Heinrich Dilly: Die Kunstgeschichte in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 296-311

¹⁰⁹ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, a.a.O., S. 367: „Peter Weiss ist bestrebt, die von ihm aus der gesamten Kunstgeschichte ausgewählten Bildwerke untereinander durch universale Verbindungsbahnen zu vernetzen, eine Vernetzung, die sich auf das stellenweise durchaus nivellierend wirkende tertium comparationis ‚Die Geschichte der Menschheit ist eine Geschichte des Leidens ...‘ stützt. Dieses Netz dient dazu, leidende Figuren und grauenvolle Ereignisse der ÄdW aufzufangen und sie als Postfigurationen bereits formulierter Leidensgesten zu betrachten.“

¹¹⁰ Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 69: „Gewaltig war der Anspruch dieser literarischen Expedition in das Neuland der Vergangenheit: Zurück ging es, nicht nur in die Zeit des Faschismus, sondern weiter in die zweitausendjährige Kulturgeschichte. Peter Weiss rief die Kunst der Welt zum Zeugen für sein Projekt an: Géricault und Picasso, Dante und Kafka und andere mehr, alle hatten sie für Weiss beigetragen zur „Ästhetik des Widerstands“.

¹¹¹ Vgl. ÄdW, II, S. 15: „Doch es tat nichts, daß ich warten mußte, ich hatte mir diesen Tag gestohlen, ich sah mich schon umhergehen dort, in dem Speicher, in dem eines neben dem andren die Werke der Einbildungskraft, der Erfindungskraft hingen, in dem, in originalen Farben und Formen, all das vorhanden war, was ich bisher nur vom Hörensagen oder aus ungewissen Reproduktionen kannte.“

Bücher zu verknüpfen, die stellvertretend aus den Magazinen, den Bibliotheken und Museen¹¹² herausgeholt und in der *Ästhetik des Widerstand* verlebendigt werden:

„Wir bestanden darauf, daß Joyce und Kafka, Schönberg und Strawinski, Klee und Picasso der gleichen Reihe angehörten, in der sich auch Dante befand, mit dessen Inferno wir uns seit einiger Zeit beschäftigten.“ (ÄdW, I, S. 79)

Wie in der Betrachtung von Kunstepochen und Stilrichtungen, die die Hochkulturen der Azteken mit der Moderne fusioniert und als eine universelle Genese erkannt werden, verfährt der Ich-Erzähler mit einer ähnlichen *Nonchalance* bei seiner Zusammenführung von unterschiedlichen Literaturen. Der Anspruch ist, damit die Widerstände zu überwinden, die „uns stumm und gefügig halten wollten“ (ÄdW, I, S. 137) und jene *Nomenklatur* in Frage zu stellen, die sich die Herrschenden haben einfallen lassen, um damit ihre Privilegien und ihre vitalen Interessen zu sichern. Universalismus heißt für den Ich-Erzähler, nicht nur eine ferne Utopie¹¹³, sondern - verbunden mit einem aktiven Verhalten, respektive einer Bewusstseinshaltung der „Totalität“ (ÄdW, I, S. 137) - einen nach Möglichkeit vollständigen und unvoreingenommenen Blick auf die Welt¹¹⁴ zu werfen und -

„... uns so viel wie möglich bewußt zu machen von dem, was ringsum geschah, auch von dem, was, wie mein Vater sagte, uns bevormundete und maßregelte, was nicht nach unserm Kommentar verlangte, was uns stumm und gefügig haben wollte“ (ÄdW, I, S. 137.)

- Widerstand zu leisten und den vorgegebenen Klassifizierungen und Definitionen eine eigenständige Ästhetik entgegenzuhalten, wie es der Titel¹¹⁵ des Romans programmatisch formuliert, bedeutet aber, das lineare Verständnis von Kunst und Welt generell aufzugeben¹¹⁶, die bisherigen Sehgewohnheiten zu durchbrechen und im Gewöhnlichen das Ungewöhnliche zu sehen, wie es der Protagonist sukzessive erfährt.

¹¹² Vgl. Nana Badenberg: Die „Ästhetik“ und ihre Kunstwerke. Eine Inventur. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss, Hamburg, 1995. S. 115: „Die Vorstellung, auch nur einen Teil dessen zusammenzutragen, was der akribisch recherchierende Weiss in sein opus magnum einfließen ließ, gemahnt an eine Sisiphos-Arbeit. Schon früh verwies Heinrich Dilly auf die Unmöglichkeit, all jene Werke, die das *musée imaginaire* des Romans versammelt, realiter zusammenzutragen, aufzuarbeiten und systematisierend zu ordnen.“

¹¹³ Vgl. Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, a.a.O., S. 14; Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 40

¹¹⁴ Vgl. Hans Peter Herrmann: „Totalität“ und „Subjekt“ in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: PWJb5, S. 121

¹¹⁵ Vgl. Peter Stoppacher: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 116

¹¹⁶ Vgl. Armin Bernhard: Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 128: „In der intergenerativen Erörterung wird weiterhin ein Prinzip manifest, das den Bildungsprozeß der Ich-Figur beständig weitertreibt, das Verharren in ideologisch verfestigten Bewußtseinsstrukturen systematisch hintertreibt. Die intergenerative Wahrnehmung und Vermittlung von Geschichte beruht auf einem Prinzip, das die Ausbildung und Konsolidierung des stationären Denkens als Hemmnis für den Bewußtseinsprozeß des Subjekts außer Kraft setzt.“

„An der Geschichtsschreibung hatten wir nicht teil, die Geschichte schrieben andre für uns, Mengen von Fakten wurden erbracht, Material für künftige Bücher, für Bibliotheken oder für Archive, dem Einblick entzogen, fieberhaft wurde notiert, durcheinander tickten die Telegraphen, schwirrten die Stimmen der Reporter, für uns galt immer etwas andres, etwas, das nicht genannt wurde, das nichts zu tun hatte mit dem, was in scheinbarer Übersichtlichkeit sich auf den Seiten der Zeitungen in großen Schlagzeilen ausbreitete.“ (ÄdW, I, S. 308)

Peter Weiss hat die *Ästhetik des Widerstands* so angelegt, dass sie „mit einem neuen universalen Bewußtsein“ (ÄdW, I, S. 67) ausgestattet ist, wie es vor allem in den Diskursen und Erörterungen der Romanfiguren aufbewahrt und in ihrem Anspruch auf Vollständigkeit von Aspekten und Fragestellungen als ein ästhetisches Wissen¹¹⁷ und als eine groß angelegte Utopie¹¹⁸ aufgezeigt wird. Ein konventionelles Zeit- und Raumkontinuum ist damit durchbrochen und im Jetzt stets das Vergangene und das Zukünftige mitbedacht. Das gilt nicht nur für die theoretischen Auseinandersetzungen über Kunst und die im Roman wirk-same zeitgeschichtliche Folie¹¹⁹, sondern gleichermaßen für die Schritte des Protagonisten und seiner Begleiter, die sich aktiv in den Widerstand begeben und dabei ein universelles Bewusstsein ihres Handels entwickeln¹²⁰. Ausgehend von markanten Prosazeilen, in denen der Roman eine universalen Impetus formuliert, zeigt sich vor allem Weiss' ästhetische Leistung. Ähnlich wie im Leitmotiv des Schreckens, ergibt sich die Stoffqualität des Universalismus aus der intensiven semantischen Form des Sprachmaterials; erst in der dichterische Sprache, die als hoch reflexiver und erhabener Tonfall¹²¹ des Protagonisten gegenüber

¹¹⁷ Vgl. Heewon Lee: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 89

¹¹⁸ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 77; Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, a.a.O., S. 9: „Im Medium der Kunst greift die Darstellung des Widerstandes allerdings weit über die politische Geschichte und die Formen der sozialistischen Politik im 20. Jahrhundert hinaus. Sie etabliert eine universalgeschichtliche Perspektive, um in der bildenden Kunst, Architektur und Literatur aus unterschiedlichen historischen Epochen – von der asiatischen und antiken Mythologie bis zur avantgardistischen Moderne – die Spuren von Leiden und Widerstehen zu entziffern. Dieses uferlose Unterfangen gleicht dem Versuch, die Geschichte der Menschheit nach ästhetischen Kriterien umzuschreiben.“

¹¹⁹ Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 127: „Der erzählerische Kunstgriff, ein fiktives Ich in das außerordentlich gut dokumentierte Geflecht der sogenannten „Realgeschichte“ zu plazieren, so daß es selbst, wie auch seine im Text nachlesbaren Erfahrungen darin quasi re-dokumentarisiert werden, impliziert hinsichtlich des Erzählten nicht nur eine gesteigerte Plastizität und Glaubhaftigkeit gegenüber anderen Erzählformen, sondern außerdem die Einbettung ethischer, politischer und ästhetischer Theoreme in den Erinnerungszusammenhang des erzählten Ichs.“

¹²⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 90: „Jetzt aber war es wieder klar, daß nichts Einschneidendes sich vollzog, daß das Datum der Reise sich nicht von den folgenden Daten abtrennen ließ, daß die Zeit eine einzige unteilbare Kontinuität war, zu bedenken, zu beobachten immer nur als Ganzes, und je weiter eine Periode vom Blickpunkt entfernt lag, desto einheitlicher schloß sie sich an ihr Vorher und Nachher an. So waren in dieser Stunde auch alle kommenden schon enthalten ...“ Vgl. Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss, a.a.O., S. 185: „Auch der literaturwissenschaftliche Versuch, die *Ästhetik des Widerstands* als modernes Epos zu bestimmen, demonstriert diese Aporie zwischen dem Subjektivismus des Autos und dem Objektivismus der literarischen Darstellungsform. So bezieht sich einerseits Peter Bürger auf das Projekt ‚Romanbericht‘ und den universell-homogenen Bewußtseinshorizont, wenn er die Analogie zum Epos, zumindest zu Dantes *Divina Commedia*, an der überhistorisch-historischen Darstellung menschlichen Leidens festmacht.“

¹²¹ Zum erhabenen Tonfall und zur Stilhöhe in der *Ästhetik des Widerstands* mangelt es nach wie vor an ambitionierten Beiträgen. Vgl. Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 160. „Das Ideal, dem der Erzähler folgt, ist absolut verbindlich: Es duldet kein Absinken ins Menschlich-Allzumenschliche. Daher gibt es auch keine Anekdoten oder erheiternde Episoden, sondern es bleibt beim Pathos, das allein dem strengen Anspruch des Ideals gerecht wird. Dies ist der Grundton, der den ganzen Roman durchzieht: Die Stimme des Erzählers, der seinem Ideal Ausdruck zu verleihen sucht.“

seinen Gegenständen und Erfahrungen auftritt, wird die universelle Idee substantialisiert und übermittelt. Das heißt, in der Ausgestaltung des Themas, seiner sprachlich-stilistischen Darstellungsweise liegt die emphatische Bedeutung des Universalismus begründet, für den der Roman selbst ein ästhetisches Paradigma darzustellen beabsichtigt¹²².

Das Epos tritt an mit der Überwindung von Grenzen und sucht mit einer enormen Materialität¹²³ und motivlichen Dichte, die von „monolithischem Charakter“¹²⁴ sind, seinen Platz in einem Internationalismus, in dem die von Peter Weiss in *Abschied von den Eltern* früh reklamierte Heimatlosigkeit positiv kodiert wird. Der kosmopolitische Gedanke ist untrennbar mit dem Auftrag des Protagonisten verbunden, eine Chronik vorzulegen, die in ihren Leitmotiven und Themen universell auftritt und die in der Konstruktion letzten Endes die *Ästhetik des Widerstands* sein wird: „Das Ich des Romans erhofft sich am Ende jenes Buch, das der Autor gerade beendet.“¹²⁵ Ihrer Form nach und dem Anspruch auf Vollständigkeit folgend, wird das Buchprojekt „monströs“¹²⁶ sein, um das Ungeheure und „Überwältigende“¹²⁷ seines Stoffes überhaupt bändigen zu können. Heimatlos zu sein, das Stigma der autobiographischen Prosa, wird indirekt zur Voraussetzung erhoben, den Perspektivismus eines Weltbürgers einnehmen zu können¹²⁸. Die zu bewältigenden Aufgaben sind für den Ich-Erzähler nicht obligatorisch mit einem Ort verknüpft, auch wenn es ihn zunächst auf die Iberische Halbinsel zieht, wo die faschistische Gefahr konkret ist¹²⁹. Im spanischen Bürgerkrieg erfährt der Protagonist, dass die faschistische Gefahr inzwischen ein epidemischen Totalitarismus angenommen und nicht länger regional eingrenzbar ist: „Spanien aber

¹²² Vgl. Peter Weiss: Nb.1971-1980, a.a.O., S. 401: „I GIGANTOMACHIE II MINOTAUROMACHIE III KATABASIS IV ANABASIS“; Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, Tübingen, 1989 (Der Autor appliziert die von Peter Weiss in den *Notizbüchern* hinterlegte Struktur für seine beachtenswerte Dissertation) Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“, a.a.O., S. 17: „Berücksichtigt man darüber hinaus die Fülle der im Roman thematisierten europäischen und außereuropäischen Kunstwerke, so wird vollends die geographisch wie historisch bestimmte Universalität deutlich, in der Weiss den Roman konzipierte.“

¹²³ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 60: „Das Vorhaben – anfänglich ein überschaubares Projekt – einen Roman über den antifaschistischen Widerstand zu schreiben, gerät zu einem riesigen Werk, zu einer Grundlegung einer Ästhetik des Widerstand; ein zeitlich relativ eng begrenzter Stoff gerät zu einem Menschheitsroman.“

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 74

¹²⁵ Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S.181

¹²⁶ Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 118

¹²⁷ Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S.154

¹²⁸ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung politischer Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 25; Vgl. S. 199/200: „Die Thematik des Romans, das Gegeneinander von Überwältigung und Widerstand bzw. Heimatlosigkeit und Geborgenheit in einem festen Zusammenhalt, die sich in der Zeit zwischen 1937 und 1945 besonders zuspitzt, soll durch die Einbeziehung der gesamten geschichtlichen Zeit als Universale der Menschheitsgeschichte dargestellt werden.“

¹²⁹ Vgl. ÄdW, I, S. 87: „Doch war dies denn die richtige Bezeichnung, fragten wir, als wir über meine bevorstehende Abreise sprachen, besaß der Wechsel des Aufenthaltsorts noch eine Bedeutung, da die Aufgaben, vor denen wir standen, überall die gleichen waren und uns miteinander verbanden.“

war groß, lag überall, die Sache Spaniens begleitete uns, wohin auch immer wir kommen würden.“ (ÄdW, I, S. 360)

9.9 Die Iberische Halbinsel und der Wandel im Weltbild vom „agraren zum maritimen Denken“

Spanien steht demnach für ein *pars pro toto*, die Grauen des Franco-Regimes schüren die universell lauernde Kriegsgefahr und den gleichermaßen unter der maritimen Metaphorik stehenden Untergang¹³⁰. Mit dem spanischen Schauplatz¹³¹ häufen sich die maritimen Bezüge in der *Ästhetik des Widerstands* auffällig. In einer Meta-Metaphorik nimmt das vom Meer umgebene Land und seine charakteristische Form als Halbinsel selbst die Form eines Floßes auf dem europäischen Kontinent an und erlaubt so eine weit reichende Deutung des Romangeschehens. Die bizarre, zerklüftete Morphologie des Landes in der südeuropäischen Randlage erinnert überdies an die Konstruktionszeichnung zum *Floß der Medusa*, die Peter Weiss dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny entnommen und in die *Notizbücher* eingefügt hat¹³². So wie die Schiffbrüchigen auf dem Floß um ihr Überleben kämpfen und ausgeliefert sind, so stellt sich die Situation für die Spanienkämpfer auf der Iberischen Halbinsel dar: „Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer ...“ (ÄdW, II, S. 16)

Die Entbehrungen und die fortgesetzten Desillusionierungen lassen unmittelbare Analogien zwischen den Flößlingen und den Brigadisten zu, die sich gleichermaßen in einer Notgemeinschaft befinden¹³³. Erst in Paris mit dem nötigen zeitlichen und geografischen Abstand und im Zuge der Beschäftigung mit *dem Floß der Medusa* und der Schiffbruchgeschichte erhält Weiss' Ich-Erzähler einen Zugang zu seinem eigenen Ausgesetztsein und zur Todesnähe, in der er und seine Begleiter sich in Spanien befunden haben.

Die Notlage der Schiffbrüchigen, wie sie in Corréards und Savignys Überlebensbericht vorgetragen wird, spiegelt ihm seine eigene Situation *idealerweise*¹³⁴ wieder; analog zum proviso-

¹³⁰ Vgl. Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S.48: „Der Spanienteil ist von besonderer Bedeutung für den Roman. Spanien ist der Brennpunkt der Gegensätze, in Spanien findet das Vorgefecht des Zweiten Weltkriegs statt.“

¹³¹ Die Spanienerfahrung beleuchtet besonders gut das Kapitel „Spanien oder die Don Quijoterie der politischen Vernunft“. In: Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 128-167, vgl. auch: Michael Hofmann: Ästhetischer Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 46-76

¹³² Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 431

¹³³ Vgl. Jost Hermand: *Das Floß der Medusa*. Über Versuche, den Untergang zu überleben, a.a.O., S. 118: „Schließlich ist der Untergang der Medusa und das Ausgesetztsein auf einem brüchigen Floß, das von den Wogen willenlos hin – und hergeworfen wird, für ihn (gem. ist Peter Weiss, Anm. M.W.) nicht nur ein Symbol des französischen Kolonialismus, sondern auch für die Situation all jener westlichen Linken, die sich nach der Niederlage im Spanischen Bürgerkrieg ... plötzlich auf sich selbst zurückgeworfen sahen und an den Rand der Verzweiflung gerieten.“

¹³⁴ Vgl. Burkhardt Linder: Die Unzeit der „Ästhetik des Widerstands“. Gesten der Wahrnehmung. In: PWJb9, a.a.O., S. 116: „Auf welcher Seite diese Bewegung hervorgerufen wird, bleibt unbestimmt. Die Kompression der Ablagerung löst ein Knirschen und Bersten aus; aber es liest sich auch so, als rief jeder Bewegungsver-

rischen Fahrzeug des Floßes, das nur mit Tauen zusammengehalten ist und jederzeit auseinanderbrechen droht, erlebt der aus den Bindungen und Aufgaben demissionierte Protagonist seine Situation: „... daß jede Bewegung gleichsam ein Knirschen und Bersten hervorrief“. (ÄdW, II, S. 15) Das identifikatorische Bekenntnis des Protagonisten, „Spanien war zu unserm Land geworden.“ (ÄdW, I, S. 321), nimmt die übersteigerte Empathie Géricaults mit den Schiffbrüchigen, „Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eignen Welt“ (ÄdW, II, S. 16) vorweg und ebenso die eigene innere Verbundenheit mit dem Maler, als es schließlich gilt, Paris zu verlassen: „Géricault verband uns miteinander“ (ÄdW, II, S. 26)

Dass das Schiffbruchbild in Spanien auftaucht und noch die folgenden Bände der *Ästhetik des Widerstand* dominiert, spricht für diese parabolische Übertragung. Erst der II. Band indes stellt durch das synchrone Erzählverfahren des Autors deutliche Analogien zwischen den spanischen Brigadisten und den Schiffbrüchigen auf dem *Floß der Medusa* her und eröffnet ein „mehrdimensionales Bezugs- und Deutungsgeflecht“¹³⁵.

Der Protagonist kommt nicht umhin, sich mit dem Land zu beschäftigen, in dem er sich aufhält und das durch seine geografische Lage nachhaltig vom Meer geprägt ist¹³⁶. Der rekonstruierte Weg Spaniens zur Seemacht beschleunigt nicht nur die Auseinandersetzung mit dem maritimen Topos, sondern zeichnet parallel auch die Evolution des Menschen nach, seine Angst gegenüber dem Meer zu überwinden¹³⁷ und es sich sukzessive als Raum zu erschließen. Der universelle Gehalt dieses Romanteils in der *Ästhetik des Widerstands* erfährt somit durch den maritimen Gegenstand an sich einen Schub und durch die daran gekoppelte Betrachtung auf den Zivilisationsprozess des Menschen.

Mit einem kurzen Blick auf Griechenland verlässt der Ich-Erzähler imaginär die Iberische Halbinsel und entwickelt einen kulturgeschichtlichen Exkurs, um damit nachzuzeichnen, wie der Mensch dem Schrecken des *oceanus dissociabilis* begegnet ist und sich das Meer gefügig gemacht hat. In den literaturwissenschaftlichen Beiträgen zum Géricault-Block ist versäumt worden, auf das ästhetische Umfeld hinzuweisen, in dem das *Floß der Medusa* als ein universell-metaphorischer Topos auftaucht. Nicht nur steht das Gemälde in einem engen Zusammenhang mit den anderen Ereignisbildern, die erstmalig während des Spanienaufenthaltes erwähnt und diskutiert werden, vielmehr taucht es in einem spezifisch nautisch-maritimen Kontext auf. So wie Spanien den Blick auf die bildnerische Kunst eröffnet, ruft es einen grundlegenden Wandel im Weltbild des Ich-Erzählers hervor und führt darüber hinaus zu einer alarmierenden Bedeutungszunahme des nautisch-maritimen Inventars in der *Ästhetik des Widerstands*. Schon vor der Paraphrase des Überlebensberichtes der beiden

sich des Subjekts an seinem Körper ein Knirschen und Bersten hervor, als würden die Gelenke knirschen und aufplatzen.“

¹³⁵ Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“: Studien zu Kontext, Struktur u. Kunstverständnis, St. Ingbert, 1986, S. 167

¹³⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 299: „Denia, kl. Fischerhafen mit Mole Blick von Burgruine steiler Hang weißgetünchte Häuser mit röt. Braunen Ziegeln Fischerboote, weiß, blau, schwarz Hauptmast schräg-stehend, daran Quermast mit aufgerolltem Segel blaugraues Meer Horizont mit Himmel zusammenfließend ...“

¹³⁷ Vgl. Alain Corbin: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840, a.a.O., S. 16

Schiffbrüchigen Corréard und Savigny im II. Band demonstriert der Roman seine Affinität gegenüber dem Inventar der Meeres-Metaphorik.

Die Expeditionsgeschichte der „Medusa“, die als „Flaggschiff eines französischen Flottenverbands nach Senegal“ (ÄdW, I, S. 343) unterwegs ist, um die kolonialen Bestrebungen Frankreichs und die Selbstsucht der Seeleute zu befriedigen¹³⁸, ist durch einen maritimen Prolog, der die Motivation der Seefahrt *in statu nascendi* zeigt, vorbereitet. Hier, wie in der Expedition der Fregatte „Medusa“¹³⁹, richtet der Text sein Augenmerk darauf, dass das große nautische Projekt ebenso von den niederen Beweggründen, Profit in eigener Sache zu machen, begleitet ist. Davon abgesehen, entwickelt Peter Weiss mit diesem poetischen Sprachbild, ausgelöst durch eine Erinnerung an Herakles¹⁴⁰, eine *tour d'horizon* der nautischen Anfänge des Menschen am Beispiel Griechenlands.

Die Prosaepisode zeigt paradigmatisch den Wendepunkt in der Zivilisation auf, sich endlich auf das Meer hinauszuwagen und nicht länger die Küste als Grenzraum des menschlichen Bemühens zu akzeptieren. Was Alain Corbin in seiner ausführlichen Kulturgeschichte des Meeres als einen langwierigen Prozess des Menschen und als Veränderung von Ängsten zu Wünschen beschreibt¹⁴¹, zeigt Peter Weiss in einer dynamisch-universellen Prosaminiatur, die von einem Wechsel der Schauplätze, Motive und Handlungen geprägt ist und an den *Introitus* des Romans vor dem Pergamonfries¹⁴² erinnert. Das ehrgeizige Unternehmen der Seefahrt fasst das poetische Kurz-Referat des Ich-Erzählers zusammen als eine Korrelation zwischen ökonomischer Notwendigkeit und geographischer Determiniertheit, die ihrerseits persönliche Ambitionen auslösten und zur technischen Machbarkeit führten:

„Feldzüge hatten den Bauern die Äcker verwüstet, die jungen Männer waren gezwungen, sich in den Armeen zu verdingen, die Großgrundbesitzer in den Küstengebieten mußten nach neuen Produktionszweigen suchen. In Phokaia, an der Hermosbucht, leitete die Beengung eine Umstellung ein vom agraren zum maritimen Denken, die Unternehmer, die sich vormals nie aufs Meer hinausgewagt, denen Viehdiebstahl und Plünderung benachbarter Ortschaften als Gewerbe genügt hatten, ließen sich nun von den Berichten fremder Matrosen verlocken, selbst Schiffe zu bauen, die Frachten aus weit entfernten Regionen herbeischaffen konnten. Ihre in Kühnheit verwandelte Bedrängnis zeichnete sich ab in der Konstruktion der Fahrzeuge, mit denen sie alles, was die phönikische Technik hervorgebracht hatte, überflügeln. Mehr als hundert Ruderer, in drei Reihen übereinander, eine Maschinerie, vom Takt der Pauke gelenkt, trieben die Schiffe voran, an Deck, in Zelten, lagen die Handelsleute, ihre Seekrankheit überwindend in der Erwartung aller zu erlangenden Schätze.“ (ÄdW, I, S. 324)

¹³⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 8: „Mehr als an den Auftrag, dem Hof Gewinn zu bringen, dachten die Beamten an die Möglichkeit eigener Bereicherung, hoffend, die einst von den Portugiesen gemeldeten Goldadern an den obern Läufen des Senegal wiederzufinden.“

¹³⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 510: „Medusa Raaen (waagrechte Segelstangen) an allen 3 Masten. Vorn Fockmast, Mitte Großmast, hinten Kreuzmast. Die Stengen: Mars- und Bramstengen. Besatzung auf Schiffen dieser Größe: 280-600 Mann.“

¹⁴⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 323: „Hätte es Herakles nicht gegeben, so hätte eine solche Gestalt erfunden werden müssen (...) Die Vorstellung des Griechentums war zumeist gewürdigt worden als die Idee höchster kultureller Entfaltung.“ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 140

¹⁴¹ Vgl. Alain Corbin: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840, a.a.O., S. 83 f.

¹⁴² Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 46

Mit dieser kulturgeschichtlichen Reflexion über die Anfänge der Seefahrt und über die Bewusstseinsweiterung des Menschen¹⁴³ hin „zum maritimen Denken“ löst die *Ästhetik des Widerstands* jene Ankündigung aus dem Umfeld des Berliner Pergamonfrieses und der darin ausgemachten zentralen Figur des Herakles ein: „Eine Zeit der Meeresfahrten, der umwälzenden Entdeckungen brach herein“ (ÄdW, I, S. 23). Auf der Iberischen Halbinsel findet der Ich-Erzähler selbst erst zu diesem „maritimen Denken“ zurück und verbindet das beschauliche Lokalkolorit eines kleinen Hafenortes, in dem er sich aufhält, mit dem Blick auf die Vergangenheit. Auch hier offenbart sich das ohnehin permanent aktive Reflexionsvermögen des Protagonisten: Selbst eine zunächst pittoresk wirkende Szenerie an der katalanischen Küste, die einen Moment der Zerstreuung bieten könnte, stellt er in einen großen universellen Zusammenhang. Das für den Fischfang bereitstehende Boot ist seiner nautischen Ausstrahlung wegen prädestiniert, zum Emblem für das „maritime Denken“ und die damit einhergehende jahrhundertealte Tradition der Seefahrt zu werden. Überdies zeigt sich neben dem reflexiven Verhalten eine auffällige Kompetenz und Präzision des Ich-Erzählers, der souverän über die nautischen *Termini* verfügt, also weiß, dass das Segel eines Bootes über eine „Rah“ gespannt, „gerefft“ ist. Diese genauen semantischen Zeichen sind aber nicht banaler Natur, sie stehen vielmehr für eine ganz bestimmte Haltung des Ich-Erzählers seinen beobachteten Gegenständen gegenüber und bilden die Voraussetzung für seine späteren ästhetischen Erfahrungen:

„Die gekalkten Häuser, mit Dächern aus rotbraunen Ziegeln, drängten sich übereinander an gewundenen Gassen, im Becken, an den schmalen, zum Auslauf abbiegenden Molen, lagen Fischerboote, schwarz oder weiß und blau bemalt, das rötliche Segel gerefft an der langen leicht geschwungenen schräggestellten Rah. Sie glichen noch den Booten, die den Kolonisatoren, mit ihren Trieren, von der Ägäis gekommen, den Fischfang eingebracht hatten.“ (ÄdW, I, S. 322)

9.10 Das nautische Wissen und die hanseatische Prägung des Ich-Erzählers

Peter Weiss hat in seiner Imaginationsleistung mitbedacht, den Ich-Erzähler im Vorfeld mit nautischen Kenntnissen¹⁴⁴ auszustatten, über die er an dieser Stelle des Romans verfügen

¹⁴³ Zu diesem sozialgeschichtlichen Aspekt der Nautik liegt ein lesenswerter Beitrag vor, der ungewollt auch die hier erörterte ästhetische Kapazität des Themas erweitert: Vgl. Heide Gerstenberger/Ulrich Welke: Sozialgeschichte der Technik: Von der Kunst des Navigierens zum wissenschaftlich-technischen System der Astro-Navigation. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, 22. Jahrg. 1996/Heft 2, S. 197: „Die Anforderungen der Wissenschaft an die Seefahrt waren kulturell legitimiert, denn seit Beginn der Frühen Neuzeit hatte sich an der Navigation auch eine Haltung gegenüber der Welt orientiert, die die Grenzen von Glauben und Erfahrungswissen überwinden und zu „neuen Horizonten“ aufbrechen wollte (...) Obwohl die großen Entdeckungsfahrten des 15. und des 16. Jahrhunderts vor allem dem Erwerb von Reichtum und Ruhm dienen sollten und sowohl in navigatorischer Hinsicht als auch im Hinblick auf den Schiffbau dem traditionellen Erfahrungswissen weit mehr verhaftet geblieben waren als lange angenommen wurde, wollten einige Fürsten ihren Ruhm auch durch die Förderung der Astronomie mehren.“

¹⁴⁴ Die Klarheit, mit der Weiss Protagonist das nautische Umfeld erfasst, zeigt sich bei jeder seiner Ankünfte in Hafengegenden, insbesondere gilt das für die Skandinavienerfahrung: „Links, zwischen weißen Sandhaufen, standen auf Schienen die Kräne, die Beine breit gespreizt, die Hälse emporgestreckt. Taue, befestigt an den eisernen Bolzen am Mauersaum, spannten sich straff zum Bug und Heck der Schiffe.“

kann. Die Immanenz des szenischen Auftritts an der katalanischen Küste ist in der erzählten Zeit des Romans vorbereitet. Stets erscheint das Wissen des Ich-Erzählers als ein fluktuierendes; er setzt sich über die Vorläufigkeit seiner Kenntnisse und über die Lücken ins Benehmen, in anderen Momenten aber verfügt er selbstverständlich über Fakten und Begriffe, wie hier an der Mole des Fischerhafens. Der Autor hat aber in solchen Fällen für den Leser nachvollziehbar gemacht, wie der Protagonist zu seinen Einblicken gelangt ist und im weitesten Sinne seinen Horizont erweitert hat.

Dass dieser mit den beiden extravaganten Begriffen „gerefft“ und „Rah“, vor allem aber mit dem Fachterminus „Triere“, jenes antike Kriegsschiff mit drei übereinander liegenden Ruderbänken, beschreibt, plausibilisiert der Roman mit der hanseatisch geprägten Herkunft des Protagonisten. Dass der Ich-Erzähler die *Nomenklatur* der Seefahrt beherrscht, setzt sein Interesse für dieses Gebiet voraus; sich aber für eine Sache zu interessieren wiederum, ist ohne emotionalen Bezug nahezu ausgeschlossen. In der Affinität zu nautisch-maritimen Aspekten, insbesondere zum *Floß der Medusa*, kann der Protagonist nicht nur sein angeeignetes Wissen zum Einsatz bringen; unbewusst leben mit der Beschäftigung auch Elemente der Kindheit und Jugend auf.

Diese Korrelation und die darin aufgehobenen Neigungen und Vorstellungen begründet die auffällige Intensität, mit der sich Weiss' Protagonist den nautischen Aspekten gegenüber verhält, und sie erklärt zusätzlich das hohe Niveau, das er dabei hält. Allein sein Interesse den nautisch-maritimen Gegenständen gegenüber resultiert aus der frühen Prägung durch die haptischen Eindrücke, die er mit seinem Konstrukteur Peter Weiss teilt und die in der *Ästhetik des Widerstands* als Spuren der Weserstadt Bremen auftauchen¹⁴⁵.

Damit ist der Ich-Erzähler - wie sein Autor¹⁴⁶ - prädestiniert für die Betrachtungen nautisch-maritimer *Topoi* und mit einem fundierten Vorstellungsvermögen ausgestattet, das der Prosa als Authentizität und als überzeugende literarische Unmittelbarkeit zugute kommt. Der nahezu selbstverständliche Umgang mit dem *Floß der Medusa* hat dezidiert mit dem nautisch-maritimen Erfahrungswissen des Protagonisten zu tun, das er sich während der Adoleszenz in Bremen aneignet: Schließlich sind Schiffe, ihr Auslaufen und Ankommen, ein alltägliches *Procedere* in der Hafenstadt. Während in der autobiografischen Erzählung *Abschied von den Eltern* die nautisch-urbanen Partikel¹⁴⁷ und Szenerien erste ästhetische Erfahrungen des heranwachsenden Knaben repräsentieren und stets mit dem Schrecken kodifiziert sind¹⁴⁸, steht Bremen im Spätwerk für die proletarische Herkunft des Protagonisten und damit für die Charakterisierung des Milieus, dem er entstammt¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Vgl. Michael Tötenberg: Späte Rückkehr nach Bremen. Peter Weiss und die Stadt seiner Kindheit, a.a.O., S. 113-122

¹⁴⁶ Vgl. Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik, Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 77

¹⁴⁷ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 41; Vgl. Franz Rieping: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, a.a.O., S. 70 f.

¹⁴⁸ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 19: „... bis wir durch Torgewölbe und hinab über ausgetretene Treppen an die Deichanlagen und in den Hafen gerieten, wo die Maste der Schiffe vor dem rauchigen Himmel standen, wo die Wasserreflexe auf den Bordwänden flimmerten, wo schwarze und gelbe

Hier sind die Anfänge einer Bewusstseinsentwicklung gelegt, wie sie in der vollendeten Chronik schließlich ihren materiellen Ausdruck findet. Beiträge zur so genannten edukativen Entwicklung¹⁵⁰ des Ich-Erzählers, die ohnehin die Figur als ein ästhetisches Konstrukt in den Hintergrund drängen, haben die basalen Wahrnehmungsstrukturen, respektive die Bremer Eindrücke, wie sie schließlich zur künstlerischen Kompetenz führen, außer Acht gelassen. Peter Weiss hat seine Ich-Figur aber so angelegt, dass der Leser die Veranlagung des Chronisten erkennt und nachvollziehbar bleibt, warum dieser sich bevorzugt mit bestimmten Fragen auseinandersetzt¹⁵¹. Das ehrgeizige „Umerzählen des Géricaultschen *Floß der Medusa*“¹⁵², die persistente Nähe, die sich das Bild über den gesamten Roman sichert und schließlich die *Narratio* der Überfahrt Lotte Bischoffs nach Nazideutschland sind Ausdruck dieser Präferenz des Nautischen und verbergen an keiner Stelle das einfache *Know how* des Protagonisten, das in seinen Grundzügen in der Hansestadt Bremen gelegt ist:

„Da gingen wir nun zurück über die Weserbrücke, auf die Alte Neustadt zu, an den Pontons unterhalb der Martinikirche lagen die Dampfschiffe, ein Raddampfer war dabei, die nach Hemelingen und Delmenhorst, zum Hafen und nach Vegesack fuhren (...) Drüben am schmalen Nebenarm des Flusses waren Kähne vertäut am sandigen Ufer.“ (ÄdW, I, S. 99)

Unterschiedliche Schiffstypen und ihre Bewegungen gehören genauso zum alltäglichen Wahrnehmungsrepertoire des Protagonisten¹⁵³ wie die mit dem Handel einhergehenden charakteristischen Geräusche und Gerüche¹⁵⁴. Die Bezeichnungen aus dem nautischen Umfeld sind ihm geläufig und lebendig nicht zuletzt durch die Erzählungen des Vaters, der

Gesichter sich aus den runden Luken streckten und fremdartige Worte riefen, wo die Wimpel an den straffen Takelagen flatterten und die Lastkräne kreischend ihre langen Hälse drehten.“

¹⁴⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 14: „Das Bremer Proletariat empört sich über das Blutregiment der mit dem Ausbeutertum verbündeten Ebert-Regierung, hat sich heute, am 10. Jan. 19, losgesagt von jeder Gemeinschaft mit dem Terror der Bourgeoisie. Das Bremer Proletariat hat sein Geschick in die Hand einer eigenen proletarischen Volksregierung gelegt.“ Vgl. ÄdW, I, S. 105: „Die Reichen hatten sich rechtzeitig versorgt. Für sie gab es Privatkliniken, Ärzte, Krankenschwestern, Hebammen. Dann wurde auch das Wasserwerk teilweise stillgelegt, der Zufluß für unsre Stadtviertel abgeschnitten. Während drüben die Neureichen sich breit machten, schöpften an unserm Ufer die Frauen Wasser aus der Weser, schmutziges öliges Wasser, und meilenweit gingen wir aufs Land hinaus, um ein paar Kartoffeln, einen Becher Milch für die Kinder aufzutreiben.“

¹⁵⁰ Vgl. Armin Bernhard: Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., bzw. (ders.): Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O.

¹⁵¹ Ein Beitrag zur Figur des Ich-Erzählers ist an dieser Stelle hervorzuheben: Michael Winkler: Schreiben im Exil. In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 228- 245

¹⁵² Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte eines Autors in der Welt der Destruktion“. In: Jens-F. Dwars, Dieter Strützel, Mathias Mieth (Hrsg.): *Widerstand wahrnehmen. Dokumenten eines Dialogs mit Peter Weiss*, Köln, 1993, S. 192

¹⁵³ Mit der Lektüre des Überlebensberichts von Corréard und Savigny im II. Band der *Ästhetik des Widerstands* bekommt der Ich-Erzähler von seinem Konstrukteur die Gelegenheit, verschiedene Schiffstypen und ihren Aufbau voneinander zu unterscheiden und sein nautisches Erfahrungswissen unter Beweis zu stellen. Vgl. ÄdW, II, S. 12: „Herr Chaumareys enteilt und bestieg das Stabsboot, das, neben den zwölf Ruderern, zwei- und vierzig Mann aufnahm. Im großen Schiffsboot ... befanden sich der Gouverneur und die höhern Beamten ... Dreißig Menschen drängten sich in der ruderlosen Schaluppe zusammen, und dreißig auch in den Kahn mit acht Ruderern, der zum Hafendienst am Senegal bestimmt war, fünfzehn schließlich kamen in die Jolle.“

¹⁵⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 100: „... so schlossen sich Höfe und Brücken, Schuppen und Deiche, Jahrmarktbuden und Straßenecken zu einem Gewebe zusammen, aus dem eine Stadt sich deuten ließ ... Ständig hingen um uns die Gerüche von Malz und Kaffee, vermischt mit den Dünsten aus der Seifenfabrik an der andern Seite der Straße.“

noch von den Aufständen der „Cuxhavener Matrosen“ (ÄdW, I, S. 101) zu berichten weiß und selber als Arbeiter „an der Weserwerft Anstellung gefunden“ (ÄdW, I, S. 32) hatte.

Mit dem Vater verbürgt sich eine eigenständige Erzähl-Instanz, die nachhaltig auf den Ich-Erzähler wirkt und die noch bei der ersten Betrachtung des Géricault-Bildes als Reproduktion imaginär anwesend ist¹⁵⁵. Imaginär zieht der Protagonist seinen Vater in der Aneignung des Marinebildes zu Rate, so wie er mit ihm zusammen das Stadtbild Bremens in einer Phantasie-Rekonstruktion begeht. Peter Weiss hat mit diesen Passagen freilich auch auf das eigene ästhetische Verfahren eines fiktionalen Konstrukts hingewiesen und das Phantasma sowie das Enigma als treibende und subversive Kräfte für die Arbeit an der *Ästhetik des Widerstands* beschworen.¹⁵⁶

9.10.1 Das maritime Denken des Ich-Erzählers: Parallelen der Weltgeschichte mit den Bremer Wahrnehmungsbildern

Es ist nahe liegend, dass sich nicht nur die nautische Kompetenz des Vaters, sondern damit auch dessen Blick für die sozialen und universellen Zusammenhänge¹⁵⁷ auf den Sohn übertragen. Im Entwurf einer gemeinsam unternommenen Erinnerung an Bremen und während eines fiktiven Spaziergangs versichern sich Vater und Sohn der Urbanität und der das Stadtbild prägenden Handelsbeziehungen¹⁵⁸. In der opulenten Bauweise spiegelt sich die Prosperität wider, wie sie sowohl an den Bauten der Kaufleute als auch an den öffentlichen Gebäuden abzulesen ist:

„Durch die spitztürmigen Brückentore gehend, an denen die geschwungenen Eisenträger hingen, sahn wir rechter Hand, auf der Landzunge mitten im Fluß, das jahrhundertealte Viertel, das Herrlichkeit hieß, dessen Schuppen und Speicher sich bis zu den burgartigen Gebäuden des Teerhofs erstreckten, an die sich die Kaiserbrücke schloß, mit ihren mächtigen Bögen.“ (ÄdW, I, S. 99)

Die ein eigenes Viertel konstituierenden Gebäude machen selbst eine wirksame Erinnerungs-Metapher aus. Durch den fingierten Bewegungs-Modus findet der Ich-Erzähler eine ästhetische Form, diese Erinnerung zu verlebendigen und damit in der Bedeutung für das

¹⁵⁵ Vgl. ÄdW, I, S. 350: „Warum, so könnte er (gemeint ist der Vater des Ich-Erzählers; Anm. M.W.) fragen, ließ Géricault sich enttäuschen, warum ging er jetzt nicht erst recht zum Kampf über, da er die Reaktion auf sein Bild sah.“

¹⁵⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 872/873: „Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit. – Und was besteht denn für ein Unterschied, im Rückblick, zwischen dem Erdachten und dem direkt Erfahrenen – in beiden Fällen ist es nicht mehr greifbar, läßt sich nicht mehr kontrollieren – Reales u Erdichtetes ist, als Vergangnes, von gleicher Qualität (...) wie dieses Buch in mir entsteht ist mir manchmal ein Rätsel – wie komme ich ins Berlin des Jahrs 37, wie komme ich nach Spanien, nach Paris, in den Untergrund – ich bin einfach da“

¹⁵⁷ Vgl. ÄdW, I, S. 125: „Mein Vater sagte, die illegale Arbeit könne sich in Deutschland kaum mehr bemerkbar machen, und die Aufrüstung ginge in den Fabriken, mit Hilfe unsrer früheren Genossen, unter Hochdruck vorstatten. Nur vom Ausland her, meinte er, könne noch auf die deutschen Verhältnisse eingewirkt werden.“

¹⁵⁸ Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 117: „... und auch dem Roman-Ich der Ästhetik des Widerstands verschwimmen in seinen Visionen und Fieberträumen die Städte seines Lebens, Bremen und Berlin, Paris und Stockholm, zu einer einzigen universalen Stadtlandschaft.“

Jetzt zu bekräftigen. Ostentativ nimmt die Prosaepisode die Brücken mit ihren architektonischen Besonderheiten in Perspektive: Damit ist zum einen die Stadt am Fluß charakterisiert, darüber hinaus versteht sich der allegorische Verweis als eine aufgenommene Fühlung mit der Vergangenheit und als ein Brückenschlag zur eigenen Herkunft.

Von den Lagerhäusern „... am Überseehafen, am Holzhafen, am Getreidehafen“ (ÄdW, I, S. 126), und vor allem von dem nobel klingenden „Lloyd Anleger“ (ÄdW, I, S. 101) - hier kommen die großen Passagierschiffe an und von hier aus starten die Fernrouten - geht eine internationale Atmosphäre aus, die daheim in der engen Wohnküche¹⁵⁹ durch die sozialen und kulturellen Visionen des Vaters konserviert und bekräftigt werden. Von den Hafenanlegern werden die regionalen Produkte in alle Welt verschifft, die Flaschen aus „Haakes Bierbrauerei“ (ÄdW, I, S. 100) sind dem Ich-Erzähler dabei ein *pars pro toto* für diese Beziehung von nah und fern. In der Entwicklung des Protagonisten, die Peter Weiss mit dem imaginären Spaziergang durch die Bremer Stadtlandschaft nachzeichnet, liegt jene Initialwirkung begründet, die eine „Universalität des Denkens“¹⁶⁰ gestiftet hat und ein Bewusstsein für globale Verbindungen.

Es nimmt insofern nicht wunder, dass der Ich-Erzähler an der spanischen Hafenmole wie selbstverständlich über die Tradition des Landes als Kolonialmacht reflektiert und an die Zeit erinnert, als „Colomb über den Atlantik segelte“ (ÄdW, I, S. 322), an die so genannte „Zeit der Konquistadoren“ (ebd.). Das profane Nebeneinander verschiedener Fischerboote löst als scheinbar idyllisches Wegzeichen einen erweiterten Bewusstseinsreflex aus, der das Nahe mit dem Fernen, das Kleine mit dem Großen („Molen“, „Kai“, „Fischerboote“, „Schiffe“) verbindet und wiederum die „Kolonisatoren“ (ebd.) erinnert, die mit einem ähnlichen Schiffstyp auf den Weltmeeren unterwegs waren.

Das maritime Denken, das der Ich-Erzähler in seiner Chronik als Evolutions-Schritt des Menschen erinnert und über das er durch seine hanseatische Herkunft ohnehin verfügt, führt ihn, ausgelöst durch das akustische Signal des Glockenschlags¹⁶¹, zu einer Reminiszenz an das handwerkliche Fischen jener Zeit. Auch hier werden das kontemplative Jetzt und die am Pier liegenden statischen Boote mit den Handlungen und der sprichwörtlichen Ladung aus der Vergangenheit verlebendigt. Die Struktur folgt dabei dem fingierten Spaziergang mit dem Vater: Das nicht mehr verfügbare Vergangene wird reaktiviert und die fehlenden Lücken durch imaginierte Bilder geschlossen; eine Intensitäts-Evokation, übrigens, die der Auftakt vor dem Pergamonfries mit Blick auf die nur fragmentarisch erhaltene Heraklesfigur¹⁶² einfordert und die hier in Spanien *in vivo* erprobt wird:

¹⁵⁹ Vgl. zum Topos der Wohnküche als „Welt-Raum der historischen und politischen Realität“: Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 95

¹⁶⁰ Armin Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 31

¹⁶¹ Vgl. ÄdW, I, S. 322: „Nur eine Reihe heller Glockenschläge durchbrach die Stille.“

¹⁶² Vgl. ÄdW, I, S. 11: „Herakles aber vermißten wir ... Nur auf ein Namenszeichen von ihm stießen wir, und auf die Tatze eines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte, sonst zeugte nichts mehr von seinem Standort zwischen dem vierpferdigen Gespann der Hera und dem athletischen Leib des Zeus, und Coppi nannte es ein Omen, daß gerade er, der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten.“ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die My-

„Wir dachten uns das Getriebe am Kai, an den Landesstegen, um die Speicher und Werkstätten. Maulesel zogen die zweirädrigen, vollbeladnen Karren herbei, über die Planken eilten die Träger hinauf zu den Schiffen, gebeugt unter den prallen geflochtenen Säcken, den schweren Kisten. Auf steinernen Bänken wurden Fische eingesalzen, in Tonnen verpackt oder an Hanfleinen aufgehängt zum Dörren.“ (ÄdW, I, S. 322/323)

Das rekonstruierte Hafengeschehen, das eilfertige Geschick, mit dem die Waren in verschiedenen Schritten transportiert, verarbeitet und aufbewahrt werden, bildet eine Analogie zu den Bewegungen in den Bremer Hafenanlagen und zu den verborgenen Abläufen in den Speichern, Werkstätten und Schuppen, die dem Ich-Erzähler vertraut sind. Mit der Rekonstruktion der maritimen Szene unternimmt der Text imaginär einen Brückenschlag zu den fundamentalen Vorstellungsgehalten des Ich-Erzählers und stößt gleichzeitig an die noch ausstehende Deutung der Heraklesfigur vor. In Spanien schließt sich die klaffende Lücke des Pergamonfrieses; die mythologische Gestalt des Herakles¹⁶³ wird vor Ort als Vertreter des Nautisch-Universellen aufgerufen und zu einem säkularisierten Scharnier zwischen der Jetztzeit des Protagonisten, seiner Prägung durch die nautische Umgebung der Hafenstadt Bremen und zur kolonialen Vorvergangenheit Spaniens.

In seiner Lesart regeneriert der Ich-Erzähler damit den Herakles-Mythos und bedient sich eines ganz bestimmten Aspektes, der im Fokus seines aktuellen Wahrnehmungsinteresses steht. Peter Weiss zeigt seine Ich-Figur an dieser Stelle der Spaniensequenz in einer auffälligen Beschäftigung mit dem nautisch-maritimen Gegenstand; so steht die Variation des Herakles-Mythos¹⁶⁴ ebenfalls in diesem Kontext und erweitert das *Sujet* der Schifffahrt und seines symbolisch angereicherten Umfeldes um diesen Blickwinkel.

In Weiss' Imaginationsleistung, die selbst ein poetisches Bild des Universellen erzeugt, spiegeln sich mittlerweile vier Ebenen: a.) der konkrete Ausgangspunkt einer nautischen Szene, gemeint ist die beschauliche Hafenmole und die dort liegenden Boote, wird in einer b.) Phantasmagorie verlebendigt mit dem Rückblick auf die Anfänge der Seefahrt und die kolonialen Bestrebungen Spaniens, die Bilder und Embleme des Handels und der Schiffe lösen c.) einen unbewussten Rekurs auf die Kindheit bzw. Jugend des Ich-Erzählers aus und rufen schließlich d.) den nautischen Anteil des Herakles-Mythos wach:

„Den Handelsherrn, den Bankleuten, allen, die nach Gewinn, nach Erfolg trachteten, wurde er zum Schutzheiligen ... Hinzu kam, daß er zum Inspirator des Kolonialismus wurde, mit ihm begann das Zeitalter der griechischen und ionischen Ausfahrten übers Meer bis zum

thosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 229: „Herakles ist abwesend und nur durch zwei Spuren, ein Namenszeichen und die Tatze des Löwenfells, symbolisch präsent. Er ist aus dem Gigantenfries herausgebrochen und avanciert als kontinuierliches Interpretationsfeld zum mythologischen Leitmotiv des Widerstands.“

¹⁶³ Vgl. Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 54-58; Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 231

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 230: „Ihr (gemeint sind die Mythen; Anm. M.W.) Sinn steht nicht ein für allemal fest, sondern ist mit den jeweiligen Deutungen verknüpft, die Hans Blumenberg als „Arbeit am Mythos“ bezeichnet. Weiss' literarische Mythenarbeit, die nicht mit den Maßstäben theoretisch begründeter Mythologie gemessen werden kann, setzt an den Vieldeutigkeiten, Ungereimtheiten und Widersprüchen an und klopft die Herakles-Figur auf aktuelle Bezüge hin ab.“

Ende der Welt, seine Schilderungen des Reichtums fremder Länder hatten die Begüterten, die Unternehmer dazu verlockt, ihr Geld im Schiffsbau zu investieren und sich die fernen Bodenschätze zu erschließen.“ (ÄdW, I, S. 316)

Der universelle Gehalt von Meer, Schiff und Ladung erfährt eine zusätzliche Aufwertung dadurch, dass sich ein Je-Schon-Gewesenes aus der Kolonialzeit – das der Protagonist zu dem imaginiert – mit dem Alltagsbewusstsein der erzählten Zeit (das kontemplative Bild der katalanischen Küste) und überdies mit dem die *Ästhetik des Widerstands* begleitenden Herakles-Mythos verbindet. Wie nachzuweisen ist, wird damit ein scheinbar ununterbrochenes Zeitkontinuum hergestellt, das schließlich im indirekten Rekurs auf die eigene Jugendzeit mündet. Peter Weiss hat die Zeit, die sich der Ich-Erzähler vergegenwärtigt – als „Colomb über den Atlantik segelte“ (ÄdW, I, S. 322), die *Hispanidad*¹⁶⁵, in der die gesamte Szene überhaupt gehalten ist – mit einer weiteren Bremen-Korrespondenz ausgestattet, in der die universelle Ausstrahlung des Maritimen erneut zum Tragen kommt.

Im gewählten erzählerischen Verfahren – die Schreibearbeit wird selbst häufig Gegenstand der Reflexion und impliziert Weiss' eigene Überlegungen zur angemessenen ästhetischen Form¹⁶⁶ seines Romans – stellt sich der Protagonist zunehmend der Herausforderung seiner schriftstellerischen Aufgabe, die mit den herkömmlichen Stilmitteln kaum zu bezwingen ist:

„Wie könnte dies alles geschildert werden (...) Die Form dafür würde monströs sein, würde Schwindel wecken. Sie würde spüren lassen, wie unzureichend schon die Beschreibung der kürzesten Wegstrecke wäre, indem jede eingeschlagene Richtung ihre Vieldeutigkeit eröffnete.“ (ÄdW, I, S. 130)

Ein linearer Abbild-Realismus als Darstellungsmodus schließt sich kategorisch für den Ich-Erzähler aus; damit bliebe jene „Vieldeutigkeit“ unberücksichtigt, auf die es ihm aber gerade in seinem Erzählprojekt ankommt. In der katalanischen Hafenszenenerie offenbart sich stellvertretend seine multilaterale Bewusstseinslage: die beschauliche Hafenmole und die vertäuten Schiffe werden nicht um ihrer selbst willen beschrieben, sondern dienen als poetologischer Anlass zu einer erweiterten „Raum-Zeit-Utopie“¹⁶⁷. Mit ihr ist *in nuce* eine programmatische Subjektivität ästhetischen Wahrnehmung veranschlagt.

¹⁶⁵ Die auffällige Häufung von Wegen die der Ich-Erzähler in Spanien durchschreitet verweist auf die literarische Folie des Don Quijote. Vgl. Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, a.a.O., S. 193: „Die Straße prägt die Sujets des spanischen Schelmenromans des 16. Jahrhundert („Lazarillo“, „Guzmán“). An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ist es Don Quijote, der auf die Straße hinauszieht, um dort ganz Spanien zu begegnen, vom Galeerensträfling bis zum Herzog. Das ist eine Straße, die bereits durch den Strom der historischen Zeit, durch Spuren und Zeichen ihres Verlaufs, durch Merkmale der Epoche stark an Intensität gewonnen hat.“

¹⁶⁶ Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 154: „Weiss geht es in erster Linie darum, eine Erzählform zu finden, die dem Überwältigenden und Ungeheueren der Wirklichkeit gewachsen ist. Denn das, was die Geschichte anstrebt, wirkt umso verheerender, je weniger es wahrgenommen wird. Weiss will daher dieser überwältigenden Wirklichkeit ... etwas entgegensetzen, indem er dem angereicherten Stoff der schwer zugänglichen Wirklichkeit eine angemessene ästhetische Gestalt verleiht. Eine solche Erzählform wäre aber nur „in einem „ungeheuer monströsen Buch“ (NB, II, 227) möglich, das über den trivialen Abbildungsrealismus aber auch den unverbindlichen Ästhetizismus hinausgeht. Denn der Monstrosität der Wirklichkeit kann man nur dann entgegenwirken, wenn die Kunst, die diese darstellt, ebenfalls monströs ist.“

¹⁶⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, a.a.O., S. 193

Eine rein naturalistische Beschreibung - im Sinne der „kürzesten Wegstrecke“ - ist somit von vornherein ausgeschlossen. Stets meldet sich das reflexive Bewusstsein, das den Wahrnehmungsgegenständen ihre Konnotation abringt und alle Erscheinungen und Vorkommnisse als eminente Bewusstseinsvorgänge schildert. Mit der dichterischen Bildphantasie aus der spanischen Hafensequenz ist exemplarisch eine Dialektik von Jetztpunkt und Erinnerung eingesetzt, die das individuelle Zeitverständnis, also die Chronologie von Epochen und ihre Folgen, aufhebt und stattdessen eine universelle Gesamtheit von Zeit vorstellt. Das anmutig-friedliche Ambiente, wie es im Ausdruckszeichen der Hafensequenz vorliegt, regt erkennbar die dichterische Phantasie der Ich-Figur geradezu an und führt damit den Prozess der künstlerischen Kreativität, wie sie die *Ästhetik des Widerstands* zeigt, vor¹⁶⁸.

Die Intensität des Augenblicks an der katalanischen Küste als Epiphanie ergibt sich nicht über die aufgeführten Wahrnehmungsgegenstände, sondern über den Rekurs in die Vorvergangenheit Spaniens als Kolonialmacht und über den indirekten Rückgriff auf die Bremer Jugendzeit.

Hier liegt das eigentliche *A priori* der Ich-Figur, die „Suche nach der eigenen Kindheit, (als) das tiefste Interesse der Dichter“¹⁶⁹. In den imaginierten Aktivitäten aus dem maritimen Umfeld, den „Säcken“, „Kisten“ und „Tonnen“ (ÄdW, I, S. 323), in denen Waren verladen werden und in der Phantasie von „Schiffe(n) ... die Frachten aus weit entfernten Regionen herbeischaffen konnten“ (ÄdW, I, S. 324), eröffnet sich für die Ich-Figur das gesamte symbolische Inventar und der Bilderkosmos aus der Hansestadt Bremen. Indem der Protagonist die statische Szene in Spanien verlebendigt, legt er ein ästhetisches Modell vor, wie er zukünftig die so genannte „Wirklichkeit“ beschreiben will: Das Gesehene steht im Bann eines größeren Zusammenhangs und sucht die Fühlung zur eigenen Vergangenheit als eine Orientierung¹⁷⁰ in der Zeit und im Raum. Im Fremden unbewusst das Eigene zu spüren, erzeugt eine produktive Unruhe, die sich auf die größeren Zusammenhänge einlassen kann und eine sprachliche Darstellung erzwingt¹⁷¹. Was heißt das für die literarische Artikulation, die schließlich das eigentlich Konstitutive ist?

Der im Spanienteil virulente Herakles-Mythos und die historische Dimension der Nautik, wie sie Spanien *idealiter* verkörpert, stehen im Konnex mit dem Ich-Erzähler, der sich unbewusst auf der Suche nach der verlorenen Zeit befindet. In dieser persönlichen Erzählerambition liegt die ästhetische Unmittelbarkeit¹⁷² der Prosa begründet, wie sie der Roman an

¹⁶⁸ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 137

¹⁶⁹ Karl Heinz Bohrer: Die Grenzen des Ästhetischen, a.a.O., S. 137

¹⁷⁰ Vgl. das Kapitel „Das Eigene als Orientierungsmaßstab. Spürbarkeit, Offenheit und Unruhe“ in: Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache, Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 45-11

¹⁷¹ ebd., S. 83: „Andererseits ist die Unruhe beispielsweise für die Ich-Figur erstes Lebenszeichen als Ansatzpunkt für neue Sprache. Sie verweist als ästhetischer Begriff auf einen Ort, der jenseits der Bildung vor-sprachlicher Interaktionsformen liegt, wie Bilder und Phantasien sie darstellen.“

¹⁷² Vgl. Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 119: „Die imaginative Evokation von Geschichts-Bildern konstituiert so eine historische Beziehung, die in sinnlicher Unmittelbarkeit erfahren wird. Hier geht es nicht um die vermeintliche Objektivität des ‚Es war einmal‘, nicht ... sondern das visionär-einfühlsame Bewußtsein der Figuren entwirft ‚Geschichte‘ in jenem Raum einer nicht leeren, sondern von ‚Jetztzeit‘, d.h. von Gegenwart erfüllten Zeit.“

dieser Stelle vorlegt. Ein markantes Beispiel für dieses ästhetische Junktim ist das Verlagern der Zeitebene und die Rückbesinnung auf die Konquistadoren, als „Colomb über den Atlantik segelte“ (ÄdW, I, S. 322). Indirekt stellt der Protagonist mit dem Verweis auf Columbus einen Kontakt zu seiner Bremer Jugendzeit und damit zum Ausgangspunkt seiner nautischen Prägung her. Die Rede ist vom „Hotel Columbus“ (ÄdW, I, S. 98), das gleich zweimal in der Bremen-Episode erwähnt wird. Peter Weiss ist mit derlei Namens-Analogien und Korrespondenzen¹⁷³ in der *Ästhetik des Widerstands* so verfahren, dass sie stets eine verweisende Funktion übernehmen und keineswegs zufälliger Natur sind.

Im „Hotel-Columbus“ versammelt sich zu Neujahr die Elite des Bremer Bürgertums, genauer jene Klasse des „Kaufmannstums, des Welthandels“ (ÄdW, I, S. 103), die in der Regeneration des Herakles-Mythos bereits eine Rolle spielt und dort als „Handelsherrn“, als die „Begüterten, die Unternehmer“ (ÄdW, I, S. 316) bezeichnet werden. Ähnlich wie die Bremer Kaufleute, die Vertreter des „Welthandels“ sind, dehnen die mit Herakles auftauchenden Kaufleute ihre Fahrten und die Suche nach neuen Handelsbeziehungen „bis zum Ende der Welt“ (ebd.) aus.

Auf subtile Weise ist der regenerierte Herakles-Mythos mit den Feierlichkeiten im Bremer Grand-Hotel verbunden. Herakles nimmt eine Vorbildfunktion für die saturierte, Handel treibende Gesellschaft ein, „wurde ... zum Schutzheiligen, der Schlemmerei, der Libertinage wurde er zum Vorbild, die Notleidenden wußten nur noch wenig mit ihm anzufangen.“ (ÄdW, I, S. 316) Damit sind die in der *Ästhetik des Widerstands* vorgestellten und seit jeher bestehenden Antonyme von den Herrschenden und Unterdrückten mit der Beschreibung der Figur des Herakles gleichermaßen genannt und in gewisser Weise auch die Identifizierung¹⁷⁴ mit ihm, wie sie in der Präambel des Romans vor dem Pergamonfries¹⁷⁵ vorgenommen wird, relativiert. Mit dem Verhalten im „Colmbus-Hotel“, der poetologischen Rückbesinnung auf die Bremer Jugendzeit, ist dieses Gegensatz-Paar einer Klassengesellschaft von den Oberen und den Unteren gleichermaßen konstituiert und so mit der Herakles-Charakterisierung verknüpft: Nach „Schlemmerei“ und „Libertinage“ trachtet auch die Handel treibende Clique im Bremer Luxushotel. Geht allein vom Namen des Hotels eine weltmännische Atmosphäre aus, der zudem an den Entdecker der Neuen Welt und die Umschiffung der Ozeane erinnert, so demonstrieren die Vertreter des „Welthandels“ im Innern unverhohlen ihren *Status quo* während sich draußen auf der Straße revolutionäre Unruhen ereignen. Peter Weiss ist seit jeher an diesen Antagonismen interessiert und zeigt

¹⁷³ Vgl. Klaus R. Scherpe: *Die Ästhetik des Widerstands* als Devina Commedia. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Peter Weiss: Werk und Wirkung*, Bonn, 1987, S. 94: „Die Fülle analogischer Bauformen, Denk- und Stilfiguren, aus denen heraus sich die *Ästhetik des Widerstands* aufbaut, besteht nicht nur aus den direkten strukturalen Korrespondenzen, die im ersten Band des Gesamtwerkes herausgestellt werden.“

¹⁷⁴ Vgl. ÄdW, I, S. 11: „... daß gerade er, der unsresgleichen war, fehlte ...“; Vgl. Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“ – Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 110: „Hier, wie auch an anderer Stelle der *Ästhetik des Widerstands*, wo das Namensnennen thematisch ist, wird es hinterfragt, muß es sich rechtfertigen und wird immer als unzulänglich dargestellt.“

¹⁷⁵ Vgl. Achim Kessler: „Schafft die Einheit!“ Die Figurenkonstellation in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 22

die hanseatische Gesellschaft, wie sie trotz politisch-sozialer Umwälzungen ihr Bankett auf einer Veranda feiert und damit dem Selbsterhalt frönt.

Im Gepräge der Hansestadt, „... in der die Patrizier in den Parkanlagen promenierten, in der die Warenlieferanten zu den geheizten Villen an der Contrescarpe ... kamen und in der in den Arbeitervierteln gehungert und gefroren wurde“ (ÄdW, I, S. 103) entwickelt der Ich-Erzähler mit den einfließenden Erinnerungen des Vaters¹⁷⁶ ein Bremen im Vorfeld der Weimarer Republik das Züge eines Narrenschiffes trägt. Ein Vorstellungsgehalt¹⁷⁷, der in Peter Weiss' Bilderkosmos übrigens virulent ist:

„Neben unsrer Roten Stadt, am zehnten Januar zur selbständigen sozialistischen Republik proklamiert, bestand die Stadt der Bürger, des Kaufmanns, des Welthandels fort. Als das fünfundsechzigste Infanterieregiment, von der Front zurückkehrend, am Neujahrstag in Bremen eintraf, war dessen Chef, Major Caspari, bereits mit der Niederwerfung der Rebellion, der Wiedereinsetzung des Senats, beauftragt. Gesehn von den Fenstern des Hotel Columbus aus, und von der Veranda des Hillmann Hotels, wo die festlich gekleidete Bürgerschaft den Beginn des Neuen Jahrs feierte.“ (ÄdW, I, S. 103)

9.10.2 Kosmopolitisches Bild der Seefahrt. Koinzidenz des Regionalen mit dem Globalen: Hafenmole und Überseemuseum

Die Idee des Universellen, wie sie im ästhetischen Konnex Spanien – Columbus – Herakles - Bremen vorgeführt wird, erfährt eine Steigerung durch die bereits erwähnte zweite Referenz an das „Hotel Columbus“ aus der gemeinsamen Erinnerung mit dem Vater.

Die Phantasmagorie des Ich-Erzählers, die katalanische Hafenmole als einen Mikrokosmos zu verlebendigen – „Wir dachten uns das Getriebe am Kai, an den Landestegen, um die Speicher und Werkstätten“ (ÄdW, I, S. 322) – führt von der pittoresk anmutenden handwerklichen Tradition des Fischens und der zivilen Nutzung der Boote über die Ausfahrt des Columbus in die Neue Welt schließlich zu den „stämmigen runden Frachtschiffen“ (ÄdW, I, S. 323). Diese sind in der Lage, Metalle zu transportieren und bereiten den militärischen Weg der Schifffahrt vor, um sie den „Herrn der Waffenarsenale“ (ebd.) Profit einzubringen. Literarisch vorbereitet ist dieses in Spanien entwickelte Panorama in einer Rück Erinnerung an Bremen¹⁷⁸. Das kosmopolitische Bild von den Anfängen des Handels bis hin

¹⁷⁶ Vgl. Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 106: „Bei diesem kurzen Ausschnitt aus dem 74 Seiten umfassenden Gespräch zwischen Vater und Sohn wird die im Roman prinzipiell befolgte temporale Gleichzeitigkeit von Erinnerungen und dem aktuellen Romangeschehen erkennbar, die zur Folge hat, daß Vergangenheit und Gegenwart nicht voneinander abgesetzt werden, sondern als Realität synchronisiert sind. Die Erinnerung wird somit als Realität ausgewiesen.“

¹⁷⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 217: „Das Schiff mit der Faschings-Gesellschaft. Fährt den Fluß entlang, strandet. Nach Mitternacht. Alle mit ihren Maskierungen weit weg von bewohnten Gegenden. Irren herum. Kein Telephon, kein Weg zurück zur Stadt ...“

¹⁷⁸ Es ist dies, ein als Kindheitserinnerung zurückgeführter Augenblick, der den reflexiven Chronisten mit dem Knaben seiner Bremer Umgebung und seines damaligen Habitus zusammenführt. Erkennbar trägt der Spaziergang strukturelle Ähnlichkeiten mit der autobiographischen Erzählung *Abschied von den Eltern*. Während die Ich-Figur dort gerade dem Vater gegenüber entfremdet ist und die Zuehfrau die Wächterin seiner Kindheit ist (Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, a.a.O., S. 19: „Die Entdeckung der Stadt ist verbunden mit dem Druck von Augustes Hand.“), übernimmt in der *Ästhetik des Widerstands* der Vater die Rolle, den Sohn in die Topographie der Stadt einzuführen und ihn in die Bremer Museen zu führen. Steht das Museum

bis hin zur militärischen Nutzung der Seefahrt ist für den Ich-Erzähler ein *Déjà-vu*, ein Akt des Wiedererkennens¹⁷⁹ mit der Bremer ‚Wirklichkeit‘, die er -fiktional gebrochen – in der Phantasie mit seinem Vater aufleben lässt. Sich der Stadt Bremen zu erinnern, stellt nicht nur ein „universales Beziehungsgefüge dar, das dem Ich Orientierung und Identifikation ermöglicht“¹⁸⁰, sondern ist das in der *Ästhetik des Widerstands* hinterlegte Bekenntnis der eigenen Wurzeln und der frühen Wahrnehmungsgegenstände.

Was in der Bremenepisode als „Lebensstadium des Erzählers“¹⁸¹ herausgestellt wird und für den Bauplan des Romans ein unverzichtbares Eingedenken darstellt, hat Peter Weiss *pro domo* in *Rekonvaleszenz* formuliert, jenem tagebuchartigen Protokoll, in dem Bremen und die Kindheitseindrücke als poetologisches Inventar verstanden werden¹⁸². In der bei Peter Weiss stets mitbedachten Polyvalenz und der hartnäckigen Verweigerung seines Textes gegenüber eindimensionalen Zuschreibungen, ist die Konstruktion der *Ästhetik des Widerstands* so subversiv¹⁸³ angelegt, dass insbesondere die nautisch-maritimen Szenen als „komplexe symbolische Tarnungen und erfindungsreiche Bearbeitungen“¹⁸⁴ der Bremer Mythologeme und der damit verursachten Wahrnehmungen auftauchen. Das heißt, Peter Weiss ist daran gelegen, in der jeweiligen Präsenz seines Ich-Erzählers eine Zeichenkette zu aktivieren, die den Rekurs auf die Kindheit und die dort erfolgte Prägung herstellt. In dem mittlerweile erwachsenen Ich-Erzähler, der in Spanien den maresken Landschaftsausschnitt betrachtet und diesen mit phantastisch-nautischen Bildern aktiviert, ist das Bremer Kind gegenwärtig, das an der Hand des Vaters seiner kindlichen Neugier frönt und einen ersten Kontakt mit den Gegenständen der Welt, dem Universalismus, aufnimmt. In der Spanienepisode werden die Zeitverhältnisse überwunden: Das Entfernte und das Unnahbare braucht nur aus der Sphäre des Jetzt in ein Vergangenes transferiert zu werden. Ästhetische Vorabbedingung¹⁸⁵ für die in der Phantasie liegende Möglichkeit ist die museale Erfahrung, die die Bremer Kindertage ausgemacht haben:

in Abschied von den Eltern im Blickwinkel des Schreckens, so nimmt die Kindheitsreflexion in der Ästhetik des Widerstands den Stellenwert einer Bewusstseins-Initiation des Protagonisten an, der bereits als Knabe eine Vorstellung von der Weite der Welt entwickelt. Das Ich erkennt sich in den präparierten Figuren wieder und begreift sich als Teil einer Welt: Vgl. AdW, I, S. 98/99: „Nicht größer als ich, der Sechsjährige, verharren die Waldbewohner mit angehaltenem Atem in knisternder Stille und merkten nicht, wenn meine Fingerspritzen ihre mattglänzende dunkle Haut berührten.“

¹⁷⁹ Vgl. Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss: Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 76 f

¹⁸⁰ Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion in der Ästhetik des Widerstands. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands lesen, a.a.O., S. 118

¹⁸¹ Erik H. Erikson: Lebensgeschichte und historischer Augenblick, a.a.O., S. 140

¹⁸² Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 496: „... bei ein paar späteren Besuchen überkam mich in dieser Stadt immer eine Lähmung, die es mir unmöglich machte, nach meinen eigenen Spuren zu suchen, nur nachts hin und wieder tauchen diese grundlegenden Augenblicksaufnahmen, diese Filmstreifen aus den zentralsten Kammern des Gedächtnisses auf, und wecken den Wunsch, ihrem Ursprung noch einmal nachzuspüren. Ihre Farbigkeit, ihr Leuchten, ihre Stille, ihre Verhaltenseinheit, dieses Warten darin, voll Aufmerksamkeit, ist von fünfzigjähriger Dauer, und gegenwärtig.“

¹⁸³ Vgl. Gwang-Hun Moon: Scheiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 17

¹⁸⁴ Erik H. Erikson: Lebensgeschichte und historischer Augenblick, a.a.O., S. 33

¹⁸⁵ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 47-51

„Was ich von meiner Kindheit besaß, glich dem Revier, das den Pygmäen zugemessen wurde. Alles, was mir hier widerfahren war, hatte sich zu einem kleinen Raum verdichtet, angefüllt mit einem Gespür für Richtungen, Volumen und mit rebusartigen

Zu Beginn der erinnerten Rekonstruktion an Bremen taucht das „Hotel Columbus“ (ÄdW, I, S. 98) als universelles Emblem und als Einstieg ins Panorama auf, das das Regionale mit dem Globalen vernetzt. Während in der bereits interpretierten Szene das „Hotel Columbus“ (ÄdW, I, S. 103) die Bremer Elite des Welthandels beherbergt, die dort zum Jahreswechsel ihren Machterhalt und ihren Gewinn mit einem Akt der „Schlemmerei“ feiert, beschreibt die *Ästhetik des Widerstands* in einer Rahmenhandlung zwischen dem ersten und dem zweiten Verweis auf das „Hotel Columbus“ einen ähnlich konstituierten Mikrokosmos des Universellen, wie er in der Fiktion an der katalanischen Küste vorkommt. In unmittelbarer Nähe des Hotels, „rückseitig angeschlossen an die Ausladestellen für Früchte und Gemüse am Güterbahnhof“ (ÄdW, I, S. 98), liegt das Bremer Überseemuseum¹⁸⁶, das sich der Ich-Erzähler in einer Kindheitserinnerung vergegenwärtigt.

Strahlt der Name „Columbus“ bereits eine polyglotte Atmosphäre aus, so schlägt die profane Verladetätigkeit auf dem benachbarten Güterbahnhof eine virtuelle Brücke zum Museum, in dem der Topos der fremden Kontinente, ihre Vegetationen und Lebensgewohnheiten dargestellt sind und dem Knaben zu „charakteristische(n) Zeitzeichen“¹⁸⁷ werden. Die ästhetische Analogie zur phantasierten Hafenszenerie¹⁸⁸ besteht bereits in der ähnlichen Situation von Verladung und Transport der Waren:

„Maulesel zogen die zweirädrigen, vollbeladenen Karren herbei, über die Planken eilten die Träger hinauf zu den Schiffen, gebeugt unter den prallen geflochtenen Säcken, den schweren Kisten.“ (ÄdW, I, S. 323)

In der nautischen Sequenz werden einfache Handlungsabläufe geschildert, wie sie die Anfänge des Seehandels und der Hafenbetriebe ausmachen. Von einer ähnlichen Ursprünglichkeit sind die Zeugnisse der Naturvölker, die im Bremer Überseemuseum als stilisierte Figurinen dargestellt sind und dem Protagonisten als Kind an der Hand seines Vaters „die Tiefe der Kontinente“ (ÄdW, I, S. 98) vermitteln. In der imaginativen Erinnerungskonstruktion der frühen haptischen Kindheitseindrücke und der taktilen Erfahrungen in den städtischen Museen gelangt die *Ästhetik des Widerstands* zu einer außergewöhnlichen Zeittematik und zu einem für das Romanwerk ungewöhnlichen Tonfall¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Vgl. die Abb. In Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 21

¹⁸⁷ Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, a.a.O., S. 561

¹⁸⁸ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 90: „Die immer wiederkehrende Frage des Erzählers und des Autors der *Notizbücher*, wie das alles aufzuschreiben sei, konstituiert immer wieder die Beschreibung von Orten, aber auch von optischen und akustischen Wahrnehmungen als Alpha und Omega jeder Romanszene.“

¹⁸⁹ In der Imago der aussterbenden Dinosaurier zeigt sich nicht nur der infantile Zugang zu einer eindrucksvollen Spezies; hier zeichnet sich als *pars pro toto* auch der zukünftige Blick auf die Welt ab. Im kindlichen Gestus verbirgt sich das Verständnis für die Evolution des Lebens, das Verschwinden der Arten und für den Wandel des Planeten. Vgl. ÄdW, I, S. 97: „Wir hatten diese überdimensionierten watschelnden Köter mit ihren Ech-

Die sprachliche Verfertigung der Szene versucht synchron die kindliche Zuneigung und naive Auffassungsgabe, die Sensation gegenüber den Wahrnehmungsgegenständen zu rekonstruieren und dabei die Dignität dieser Erfahrung als „Phänomene eines glückhaften Lebensaugenblicks“¹⁹⁰ zu erfassen. In den Räumlichkeiten des Naturkundemuseums, dessen Weg der erinnerte Knabe bereits als eine Art Schleusung und symbolischen Eintritt in ein Weltgeschehen erlebt¹⁹¹, und in seinen mannigfaltigen Exponaten ergründet das Ich seine Vorstellung von Welt¹⁹² und Leben¹⁹³, jene pathetischen Begriffen, die die *Ästhetik des Widerstands* in vielen Variationen und Bedeutungsebenen durchdringen. Hier macht er sich einen Begriff von der Welt und ihren Zusammenhängen und erfährt die Initialzündung für das Universelle. Mit dem Inneren verbinden sich nicht nur exotische Bezeichnungen für die Erdzeitalter oder für bestimmte Weltgegenden – „Mesozoikum“ (ÄdW, I, S. 97), „Tendaguru Hügeln Tansanias“ (ebd.) – hier erhält das Ich auch Antworten auf die Fragen: Wie wurde ich der, der ich jetzt bin? In welchem größeren Zusammenhang steht mein Dasein?

In der ästhetischen Konstruktion verbindet sich dabei das Individuelle (und die damalige Verfügbarkeit der Erfahrung¹⁹⁴, wie sie vom schreibenden Ich in seiner Chronik rekonstruiert wird) mit dem Höheren der Menschheitsgeschichte als ein historischer Längsschnitt. Das (prä)historische Inventar, wie es sich im Naturkundemuseum von Bremen darstellt, wird zu einer frühen poetischen Erfahrung, die nur mit einer poetischen Sprache zu binden und damit zu übersetzen ist¹⁹⁵. Unter den Exponaten des Museums und inmitten

senmäulern und Schildkrötenklauen studiert, wir hatten uns vorgestellt, wie sie röchelten, mit den Zähnen rasselten, wie sie, keineswegs Schrecken erregend, sondern hilflos den immensen Hals drehten, als, zu spät, ihnen der Schmerz bewußt wurde, hinaufdringend aus der Schwanzspitze, vom Biß der kleineren, gewandten, aufrecht auf den Hinterfüßen hüpfenden Fleischfresser.“

¹⁹⁰ Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 162

¹⁹¹ Allein das verdichtete Sprachbild des Eingangsportals eröffnet einen Mikrokosmos, in dem naturale wie architektonische Elemente auftauchen. Der Quantensprung, der mit der Hominisation begründet ist, ist demnach in der Gestaltung des Entrees verkörpert. Durch die konserviert gebliebenen Baumstämme aus der vorglazialen Zeit verbinden sich die Ur-Vergangenheit und die Vergangenheit. Das Ich durchschreitet diese besondere Zeitdimension und erfüllt sie mit seiner temporalen Erfahrung und seinem Ich-Bewusstsein. Die Gegenwart des Ich, also die Jetztzeit, die hier zudem erinnert wird, dringt mit dem Durchschreiten in die vorgegebene Zone. Vgl. ÄdW, I, S. 97: „Auf dem Platz vor dem mit Portalfiguren, Rosetten, Söllern, Säulen geschmückten klassizistischen Bau standen große Bäume, zwei Buchen rechts vom Mittelweg, links eine Buche und eine Eiche, und zwischen den Bäumen war je ein verkieselter Stamm aus dem Mesozoikum aufgestellt. So hatten wir in die schillernde, splittrige Urzeit bereits hineingesehn, ehe wir vom Portal ins Vestibül traten und in die glasgedeckte Halle blickten, in der sich die Saurier erhoben.“

¹⁹² Vgl. ÄdW, I, S. 170: „Jedes Thema, das wir uns stellten, jedes Vorhaben aktualisierte den Zusammenprall zwischen Raubtum, monströser Destruktivität und der Wertskala, die unserm Leben einen Sinn gab. Manchmal war der Haß in seinem Überdruck erstickend, wollte sich selbst verbrennen, so gigantisch schien die Macht derer, die plündernd und mordend die Welt mit sich ins Verderben reißen wollten.“

¹⁹³ Vgl. ÄdW, I, S. 350: „Sein Leben war eine einzige Anstrengung“.

¹⁹⁴ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 173

¹⁹⁵ Die *Ästhetik des Widerstands* als eine geschichtstheoretische oder geschichtsphilosophische Abhandlung zu lesen oder den historischen Stoff des Romans in den Vordergrund zu stellen, läuft Gefahr, das ästhetische Konstruktionsvermögen des Autors und die originäre Poetik des Werks zu unterminieren. Geschichte dient in der *Ästhetik des Widerstands* als *Fundus* poetischer Erfahrung des Lebens und nicht als beispielhafte Theorie; Vgl. ebd., S. 172: „Nicht die Handlung selbst, sondern ihre politisch-theoretische Fundierung bestimmt den Roman über weite Strecken.“ Vgl. die *apriori* ästhetische Lesart der im Roman behandelten Historie in: Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 291: „Es kommt ... darauf an, die Tatsache im Auge zu behalten, daß die *Ästhetik des Widerstands* als Roman ein fiktionaler Text und

der dort *quasi* domestizierten Welt erscheint die eigene Lebensgeschichte als kleiner Ausschnitt in einem großen Weltenverlauf¹⁹⁶: Im Fremden ereignet sich das Eigene, in der Ur-Vergangenheit werden die Wurzeln des eigenen Seins sichtbar. Allein die haptische Bewegung des Vaters nimmt einen Kontakt mit dieser Urzeit auf und zeichnet sie anhand der Silhouette des Dinosaurier-Skeletts stellvertretend für das Ich nach:

„Da wies die Hand meines Vaters auf ein Knochengerüst, folgte der gewölbten stacheligen Rückenlinie, umkreiste die hängenden Schulterpanzer, und schon entstand die Landschaft ringsum, in der unser eignes Leben seine Vorstadien durchlief.“ (ÄdW, I, S. 97)

In der sinnlichen Erfahrung von Prä-Historie und der Wechselwirkung zwischen längst vergangener (das Aussterben der Dinosaurier) und punktuell-gegenwärtiger Erfahrung¹⁹⁷ (das Ich an der Hand des Vaters vor dem ausgestellten Relikt) erlebt der Knabe einen imposanten Eindruck von Weltläufigkeit. Der in Spanien selbstverständliche assoziative Umgang mit der kolonialen Vergangenheit und der nautischen Tradition des Landes, seiner „Ausfahrten übers Meer bis zum Ende der Welt“ (ÄdW, I, S. 316) ist hier in der musealen Umgebung und der Exposition von Weltgegenden und ihren Artefakten¹⁹⁸ initiiert.

Im Rückblick auf die Bremer Kindertage legt der Ich-Erzähler Rechenschaft ab über seine Wahrnehmungsinitiationen und weist auf einen intimen *Nukleus* hin, der als eine Art Lesezeichen in den sperrigen, absatzlosen Blöcken der Prosa verbleibt und gleichzeitig den literarischen Ausgangspunkt einer spezifisch-instinktiven Begabung¹⁹⁹ des Erzähler-Autor-Duos bildet.

Nachdem das Ich im „Museum für Naturkunde“ (ÄdW, I, S. 96/97) den Verlauf der Erdzeitalter und die Evolution des Lebens²⁰⁰ dargestellt sieht, schließt sich das Überseemuseum didaktisch und thematisch an die Schulung des Universellen an.

Beide Museen stehen nicht nur mit dem „Columbus Hotel“, als Symbol des hanseatischen Selbstbewusstseins, in direkter Nachbarschaft, sondern sind in einer vitalen und historisch

keine theoretische Abhandlung ist. Kriterium für die Plausibilität der Funktionen, die der ästhetischen Erfahrungen zugeschrieben werden, ist deshalb auch nicht diese oder jene Lehrmeinung über das Wesen des Ästhetischen, sondern der Roman selbst, der Anspruch erhebt, die von ihm selbst postulierten und dargestellten Funktionen der ästhetischer Erfahrung zu realisieren.“

¹⁹⁶ Vgl. Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 6

¹⁹⁷ ebd., S.120

¹⁹⁸ Vgl. ÄdW, I, S. 99: „Es waren noch Beduinen da, vor ihrem Zelt, Eingeborene Australiens, mit Speeren und Wurfhölzern, tätowierte Bewohner eines Pfahlhauses von den Salomoninseln, kunstvoll geflochtene Schildhütten aus Samoa waren zu sehn, japanische Gärten, Tempel und Kultgegenstände aus Birma, Korea, Tibet, Schneehütten der Eskimos, Totempfähle der Prärieindianer ...“

¹⁹⁹ Vgl. Alfons Söllner: Widerstand gegen die Verdrängung. Peter Weiss und die deutsche Zeitgeschichte. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, a.a.O., S. 276: „Die dabei sichtbar werdenden Stationen stellen sich – in Zurückweisung jeder genie-ästhetischen Mystifikation – als teils instinktive, teils bewußte Reaktionen eines Mannes dar, der vor allem eines war: sensibler Begleiter der deutschen Zeitgeschichte, aufmerksamer Beobachter ihrer unbewußt-traumatischen Tiefen wie ihrer bewußt-kulturellen Untiefen.“

²⁰⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 97: „Konnten die riesigen Wesen auch Gestalt annehmen zwischen Schilf, Steppengras, Myrten und Mangrovepalmen, so überwog in der Phantasie doch der handgroße versteinerte Archaeopteryx, der feingliedrig, mit dünnen Rippen, umgeben vom Abdruck seiner ausgebreiteten Schwanzfedern und Flügel in der aufgeborstnen Kalkplatte lag.“

bedeutsamen Urbanität²⁰¹ eingebettet, die selbst vom regen Welthandel geprägt ist und durch ihre Wassernähe, vor allem durch die bereits erwähnten Hafenanlagen, über einen direkten Zugang zu den anderen Weltgegenden verfügt. Mit der Museumslandschaft, die die Welt und ihre Entwicklung ausstellt, und der unmittelbaren Stadtwirklichkeit koinzidieren zwei Ebenen des Universellen und spiegeln die gesamte „menschheitsgeschichtliche Zeitspanne“²⁰² in der Kindheitserinnerung des Protagonisten.

Die semantisch organisierte Zeit-Struktur²⁰³ solcher Passagen ist eine doppelte und birgt für die spezifische Konstruktion der *Ästhetik des Widerstands* noch eine weitere Ebene: sie nimmt die erinnerte Zeit und das Bewusstsein des Knaben an der Hand des Vaters auf, der dieser Augenblicke gewahr wird. Gleichzeitig erinnert sich hier der schreibende Chronist, mit seinem erweiterten Bewusstsein und dem „Komplex verdrängter Kindheitsregungen“²⁰⁴ als Vorboten, einer sich abzeichnenden Weltanschauung und nicht zuletzt einer künstlerischen Genese. Hinter diesen zwei Bewusstseinssebenen hält sich freilich der Autor Peter Weiss auf, der seinerseits mit einem autobiographischen Erfahrungswissen ausgestattet ist und hier den schreibenden Chronisten und das Erzähler-Ich als Kind zusammenführt und damit eine konventionelle Zeitauffassung aufhebt und das Zeitkontinuum sprengt²⁰⁵.

An diesen Episoden zeigt sich das „hochkomplexe() Gefüge des Weiss’schen Romanwerks“²⁰⁶, das in seiner ästhetischen Dichte hier kaum zu übertreffen ist und zusätzlich seine Referenz zum weiteren Textverlauf, der Spanienepisode aufnimmt. Gemeint ist der heraldische Aspekt der Seefahrt, den der Protagonist erinnert. Dabei bedient er sich eines konzentrischen Verfahrens, das für die *Ästhetik des Widerstands* charakteristisch ist und sich in den rhetorischen Mitteln niederschlägt²⁰⁷. Über die zivilen Güter, die an der Hafenmole angelandet werden, „eilten die Träger hinauf zu den Schiffen, gebeugt unter den prallen geflochtenen Säcken, den schweren Kisten“ (ÄdW, I, S. 323), richtet sich der Blick des Ich-Erzählers auf die verschiedenen Bodenschätze („Zinn“, „Kupfer“, „Silber“, „bleihaltig(s) Erz“, „Zink“) und die Anfänge der Metallverarbeitung, „dröhnten die Blasebälge und Hämmer in den Schmelzhütten und Schmieden“ (ebd.) und gelangt schließlich zu den bereits erwähnten „Waffenarsenale(n)“ (ebd.), die mit den „Frachtschiffen“ (ebd.) beliefert werden.

²⁰¹ Vgl. ÄdW, I, S. 98: „Zu diesem Museum führte der Weg über die Weserbrücke ... vom Herdentor, neben dem Hillmann Hotel, ging es durch das Gedränge von Automobilen und Straßenbahnen auf die schon sichtbaren hinaugepufften Dampfvolken der Lokomotiven zu ...“

²⁰² Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss’ Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 202

²⁰³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, a.a.O., S. 192

²⁰⁴ Otto Rank: Der Künstler. Ansätze zu einer Sexualpsychologie, Wien/Leipzig, 1913, S. 11

²⁰⁵ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in der Peter Weiss’ Roman *„Die Ästhetik des Widerstands“*, a.a.O., S. 91

²⁰⁶ ebd.

²⁰⁷ Vgl. Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss’ *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 156: „Gleichzeitig bietet dieser rhythmisierte, gleichmäßig fließende Satzbau Möglichkeiten der Steigerung, von denen der Autor Gebrauch zu machen weiß. Die Sprache kann ruhig strömen oder sich zu Wirbeln verdichten, sie kann in weitgespannten Bögen einer besonderen Dynamik Ausdruck verleihen.“

Mit diesem kleinen Panorama hat der Ich-Erzähler eine komprimierte Darstellung verfertigt, die dem Beobachtungsstil der Bremer Museumslandschaft folgt und wie dort paradigmatisch die Weiterentwicklung des Menschen, seine Schritte von den archaischen Anfängen hin zur Gegenwart des Ich gezeigt. Wie der Knabe die Exponate im Naturkunde- und im Überseemuseum begutachtet und dabei den Gerätecharakter hervorhebt, der die Evolution beschleunigt oder das Überleben verhindert hat, so schaut der Chronist in die *qua* Phantasie verlebendigte Hafenmole ebenfalls auf die Dingwelt. Konstatierte der Knabe an der Hand seines Vaters im Überseemuseum, „... die Hütte diene ihnen zu kurzem Unterschlupf, sie besaßen nur wenige Geräte, Pfeil und Bogen, waren dem Aussterben nah“ (ÄdW, I, S. 98), so nimmt er im „Getriebe am Kai“ (ÄdW, I, S. 322) und der Ausweitung dieses Ausschnittes auf die Iberische Halbinsel²⁰⁸ seine Wahrnehmungsgegenstände ähnlich in Augenschein. Mit der nautisch-maritimen Phantasmagorie wiederholt der Ich-Erzähler nicht nur ein poetologisches Verfahren, das er mit dem Archaeopteryx bereits eingeübt hatte²⁰⁹, er begegnet darüber hinaus der in Bremen geübten Weltläufigkeit und dem naiv-infantilen Verständnis, dass in den primitiven Anfängen stets die Vorboten für das Größere liegen.

Das Denken in universalen Zusammenhängen, wie es in der Museumslandschaft und im nautischen Gepräge der Hansestadt geschult worden ist, wird hier evident. Peter Weiss hat mit dem Namenshinweis auf Columbus, wie bereits nachgewiesen, die beiden Szenen in der poetologischen Konstruktion seines Romans miteinander verknüpft, und so gerät die Phantasie an der katalanischen Hafenmole unter den Interpretationssog der von Erikson so genannten „Tarnungen(n)“ oder „erfindungsreiche(n) Bearbeitungen“²¹⁰ der unbewussten Kindheitserfahrungen des Ich-Erzählers, wie sie als „eingätzt in mein Gedächtnis“ (ÄdW, I, S. 99) beschrieben sind und in anderer Gestalt wiederkehren. Ausgehend vom nautischen Gegenstand und den Fischerbooten kommt es zu einer Wiederbegegnung mit der eigenen Lebensgeschichte: Die eigenen frühen Erfahrungen des Knaben verbinden sich durch eine „historische Montage“²¹¹ mit den universellen Einsichten des Protagonisten, der

²⁰⁸ Vgl. ÄdW, I, S. 323: „Kamele brüllten in den Ställen, und ungeheuer dröhnten die Blasebälge und Hämmer in den Schmelzhütten und Schmieden. Zinn und Kupfer, von Karawanen aus Andalusien geholt, Silber aus der Sierra Nevada, der Sierra Morena, dazu das bleihaltige Erz aus Almeria, das Eisenerz aus Murcia, das Bergsalz aus Cardona, dies alles lag hier zuhauf.“

²⁰⁹ Vgl. ÄdW, I, S. 97: „... so überwog in der Phantasie doch der handgroße versteinerte Archaeopteryx ...“

²¹⁰ Erik H. Erikson: Lebensgeschichte und historischer Augenblick, a.a.O., S. 33; Erikson setzt sich an dieser Stelle seiner Untersuchung mit den klinischen Schriften und Begriffen aus Freuds Lehrgebäude respektive dem so genannten ‚Unbewussten‘ auseinander und mit der Deutung von verdrängten Erinnerungen bzw. anderen Triebregungen, wie sie in der Anamnese auftreten und als Widerstände erkennbar sind. Auf die Phantasieleistung und die künstlerische Kreativität bezogen, die in der *Ästhetik des Widerstands* manifestiert ist, heißt das, dass Weiss in seiner Prosa die in der Bremen-Episode dargelegten Kindheitsmomente des Protagonisten als „erfindungsreiche Bearbeitungen“, als „verdrängte Triebregungen und Wünsche, Erinnerungen und Phantasien“ (ebd.) wieder aufleben lässt und so eine Ästhetik des Widerstands betreibt! Die Phantasie an der katalanischen Hafenmole entpuppt sich demnach als „komplexe symbolische Tarnung()“ und als Regung des Unbewußten, die eigentlich auf die entdeckend-subversiv-kindliche Bremer Zeiterfahrung des Protagonisten zielt und eine versteckte Anwesenheit des Kindes im schreibenden Chronisten sichert. Die verlorene Zeit wird so wiederhergestellt! Aufgeschlossen dieser Lesart gegenüber aufzutreten, heißt den gesamten Roman unter dieses Primat zu stellen und ihn als eine Suche nach der verlorenen Zeit der Kindheit aufzunehmen.

²¹¹ Klaus Jochem: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der ‚Ästhetik des Widerstands‘, a.a.O., S. 46

schließlich in Spanien die im Überseemuseum geschriebene Menschheitsgeschichte bis zur Herstellung von Kriegswaffen weiter schreibt.

9.11 Der Bremer Matrosenaufstand. Die Geschichte des Vaters als Teil der universalen Geschichte.

Aber auch dieser Entwicklungsschritt ist bereits in der Kindheit des Chronisten antizipiert: In Bremen entwickelt er ein Bewusstsein dafür, dass die zivile Nutzung von Schiffen, der „Dampfschiffe“ und „Raddampfer“ (ÄdW, I, S. 99), auch mit militärischen Bewegungen verbunden ist, und dass die Hafenanlagen sowie die Werften gleichermaßen Schauplätze von merkwürdigen kämpferischen Auseinandersetzungen sind, die ebenfalls in der Nähe des „Hotel Columbus“²¹² stattfinden:

„Ich war wenig mehr als ein Jahr alt, als ich die Salven der Gewehre und ... das Krachen der Mörser hörte, doch bewußt konnten die Eindrücke erst durch spätere Erzählungen geworden sein.“ (ÄdW, I, S. 100/101)

Bezeichnenderweise bekennt der Protagonist an dieser Stelle die fehlende Plausibilität einer bewussten Erinnerung des Kleinkindes an die Gewehrsalven. Die erwähnten „Erzählungen“ sind die Nachträge und berichteten Erlebnisse des Vaters, um die sich der Ich-Erzähler insbesondere in der Bremen-Episode bemüht und die als „intergenerative() Erörterung“²¹³ bezeichnet werden können. Diese sind geeignet, Erinnerungslücken zu kompensieren und die Vermutung, bereits im Kinderstadium die konterrevolutionären Unruhen – es geht um den Februaraufstand 1919 – in der Stadt wahrgenommen zu haben, mit den väterlichen Beiträgen zu verifizieren.

9.11.1 Perspektivenwechsel und artistische Konstruktion

Ein Blick auf die Konstruktion und vor allem den *Introitus* der Bremenepisode zeigt, dass sich die Stadt erst sukzessive über Umwege erschließt²¹⁴ und dass sie für den Ich-Erzähler einen ersten nachhaltigen Versuch darstellt, sich auf die Zeugnisse anderer zu berufen, ein Verfahren, das um der zu schreibenden Chronik willen bewerkstelligt werden muss. Erst die Erzählungen des Vaters als unmittelbar beteiligter Zeitzeuge konkretisieren und be-

²¹² Vgl. ÄdW, I, S. 103: „Als das fünfundsiebzigste Infanterieregiment, von der Front zurückkehrend, am Neujahrstag in Bremen eintraf, war dessen Chef, Major Caspari, bereits mit der Niederwerfung der Rebellion, der Wiedereinsetzung des Senats, beauftragt. Gesehn von den Fenstern des Hotel Columbus aus, und von der Veranda des Hillmann Hotels, wo die festlich gekleidete Bürgerschaft den Beginn des Neuen Jahrs feierte, kamen die Soldaten, begleitet von Offizieren mit gezognem Degen, als Retter.“

²¹³ Armin Bernhard: Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 128

²¹⁴ Vgl. Günter Butzer: Erinnerung als Diskurs der Vergegenwärtigung in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb2, a.a.O., S. 59: „In der zweiten Sequenz fungiert Bremen, die Stadt der frühen Kindheit des Ich, als Chronotopos, der jedoch nicht sofort verfügbar ist, sondern erst Schritt für Schritt über andere Orte erschlossen werden muß; hier handelt es sich um eine doppelte Bewegung des Zurück tastens in die Vergangenheit und der allmählichen Wiederannäherung an die Gegenwart, die das Ich zusammen mit seinem Vater vollzieht.“

glaubigen die Ereignisse, die sich dem Knaben, ähnlich wie in *Abschied von den Eltern*, als akustische Zeichen eines Kommenden vermitteln. Was dem Kind als eine wenig differenzierte Geräuschkulisse vorkommt und einen für den Roman charakteristischen Moment des „Nicht-Ganz-Dabeisein(s)“²¹⁵ markiert, erhellt sich durch das detaillierte Zeugnis des Vaters, der bei den Kämpfen in den Straßen Bremens gegenwärtig ist:

„... und als er beschrieb, wie sie sich von der Uferfeste langsam vorschoben zur Großen Allee, zum Ansatz der Brücke, wie sie sich am Geländer entlangdrückten, gedeckt vom Feuer der Cuxhavener Matrosen, hingen über mir die genieteten Brückengewölbe mit ihrem dichten Kreuzwerk von Balken, Minen schlugen in den Boden ein, eine blaue Stichflamme schoss aus einer zersprengten Gasleitung hervor ...“ (ÄdW. I, S.101)

Der ästhetische Wahrnehmungszusammenhang, der hier erzeugt wird, ist späterhin in der Géricault-Passage relevant: der Protagonist, der hier als Zuhörer seines Vaters in Erscheinung tritt, verlässt diese Rolle scheinbar beiläufig und macht sich mit seiner imaginierten Präsenz das berichtete Geschehen zu Eigen. Er wechselt unvermittelt den Schauplatz, die Zeitebene und damit die Perspektive, indem er sich unter die Beteiligten begibt. Im Géricault-Block geschieht dieser avancierte Synchronisations-Vorgang während der Pariser Lektüre zum Untergang der Medusa; die dort geschilderten Erlebnisse der Schiffbrüchigen sind in ihrer Unmittelbarkeit drastisch hervorgehoben, weil sich der Ich-Erzähler plötzlich selbst auf dem Floß wähnt²¹⁶. Ähnlich subversiv verfährt der Text in der Bremen-Passage: Die als quasi-filmische Szenen vorgestellten Erlebnisse des Vaters, die nebenbei die nautische Eigenheit der Stadt evozieren und den spezifischen Charakter des Matrosenaufstands unterstreichen, gehen über in das ästhetische Detail²¹⁷ der „genieteten Brückengewölbe“, das der Protagonist aus seinem eignen Wahrnehmungsrepertoire beiträgt und mit dem Bericht des Vaters assoziiert²¹⁸.

Die Textkonstruktion dieser Episode macht dabei nicht genau kenntlich, ob es sich dabei noch um den Erzählgegenstand des Vaters handelt oder ob der Ich-Erzähler hier bereits Gebrauch macht von seiner künstlerischen Freiheit, fehlende Lücken durch Imagination und Phantasma zu überbrücken oder – wie hier geschehen – den Erzählfluss des Vaters

²¹⁵ Burkhardt Lindner: Die Unzeit der „Ästhetik des Widerstands“. Gesten der Wahrnehmung. In: PWJb9, a.a.O., S. 124

²¹⁶ Vgl. ÄdW, II, S.13: „Doch die Nacht brach ein, ohne daß sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.“

²¹⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 108: „Topologisches Gedächtnis. Die Straße. Das Wiedererkennen des zurückgelegten Weges. Unzählige kleine Merkmale, ein Kratzer, ein Loch, ein Riß, hier geschah dies, dort jenes –,

²¹⁸ Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 15: „Die Bemühungen des Autors Peter Weiss um die Reaktualisierung der avantgardistischen Impulse lassen sich an seinen beiden Erzählstrategien zeigen: erstens an der filmischen Beschreibungsweise, die sich dadurch vollzieht, daß er die heterogene Raum-, Zeit und Erfahrungsebenen wie mit der Kamera verfolgt, und diese in ihrer lebendigen Simultanität vergegenwärtigt. Zweitens an der komplizierten Komposition des Ich-Erzählers als kollektives Subjekt und insbesondere an der chorischen Mehrstimmigkeit der Erzählform ... Durch diese imaginierte Verschränkung von Erzählvergangenheit und Schreibgegenwart will der Ich-Protagonist durch das Schreiben historisch verschüttete Sinn-schichten wieder ausgraben.“

mit einer eigenen Impression zu unterbrechen und damit eine ergänzende Perspektive im Sinne der häufig beschworenen Vielstimmigkeit in der *Ästhetik des Widerstands* hinzuzufügen.

Das kurze Wahrnehmungs-Intermezzo des Ich-Erzählers, die durch seinen Vater erwähnte Weser-Brücke mit einer Beobachtung aus der eigenen zivil-urbanen Alltagswelt auszustatten, unterbricht für einen Augenblick die Markierung des Bedrohlichen und die anarchische Ausstrahlung des Ortes. Diese scheint sprichwörtlich mit der „zersprengten Gasleitung“ in der Luft zu liegen und verstärkt sich durch den „schwarze(n) Qualm“ (ÄdW, I, S. 101), der über der Stadt liegt und die kämpferischen Unruhen²¹⁹ sichtbar macht und im poetologischen Konstrukt der akustischen Erinnerung des Knaben, Gewehrsalven und Mörsereinschläge zu hören, dargestellt ist. Noch einmal begibt sich das literarische Ich imaginär auf die Weserbrücke und sieht sich plötzlich zusammen mit seinem Vater inmitten der kämpferischen Handlungen, wobei wiederum ein ästhetisches Detail der Weserbrücke in Augenschein genommen wird: „... als wir noch mitten auf der Kaiserbrücke lagen, dort am Fuß des Eisenbogens, wo der Weg zum Teerhof abzweigte“ (ÄdW, I, S. 101) Dann aber übernimmt der Vater wieder den erzählerischen Part und greift die „zersprengte Gasleitung“ wieder auf. In der ästhetischen Verfertigung fällt auf, dass die eigene Schussverletzung des Vaters eher beiläufig thematisiert und, unterstützt durch die Syntax, beinahe überlesen wird.

Stattdessen fokussiert die Episode, die der Vater mit der ersten Erwähnung der „zersprengten Gasleitung“ sprachlich ankündigt bzw. die ihn als ein assoziatives Bild-Element²²⁰ in die erzählerische Richtung delegiert etwas anderes. In der Wahl der formal-ästhetischen Gestaltungsmittel setzt Peter Weiss die Aktivität des Zerberstens fort; der disharmonische, hypotaktische Satzbau vermittelt glaubhaft die Zerstörungskraft²²¹ und präsentiert so das ganze Ausmaß des Schreckens über die Art und Weise der literarischen Darstellung²²².

Der Prosatext legt in seinem eigenen Verfahren nahe, dass es dem Vater darum geht, genau diesen Aspekt seines Lebens zu erzählen und ihn so zu bewältigen. Denn: Die eigene Schuss-Verletzung ist von marginaler Bedeutung, im Zentrum der Darstellung steht vielmehr das Trauma eines gesehenen Schreckens, das noch im Laufe des Erzählvorgangs sei-

²¹⁹ Bereits in *Abschied von den Eltern* sind die konterrevolutionären Unruhen in Bremen ein poetologischer Gegenstand, der jedoch ganz im Enigmatischen belassen wird und die fremd-dumpfe Atmosphäre der Kindheit des Ich-Erzählers unterstreicht. Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 15: „Einmal kam ein Mann über unser Dach geklettert, und von der Straße her warfen sich Männer in unser Haus, und die Männer hielten Gewehre in den Händen, und alle liefen in den Garten und ließen Taschenlampen aufflammen und schossen hinauf zum Dach, und vom Dach fiel der Getroffene zu den Männern im Garten hinab.“

²²⁰ Michael Hofmann hat in einem ausgezeichneten Beitrag darauf hingewiesen, dass der destruktive Vorgang des Zerberstens als ein Leitmotiv bei Peter Weiss auftaucht und eine extreme Zeiterfahrung signalisiert sowie als ein Auflösungsprozess der Ich-Figuren eingesetzt wird. Vgl. Michael Hofmann: *Zerbersten, Zersägen, Sprengen. Zeitbilder im literarischen Werk von Peter Weiss*. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, a.a.O., S. 96: In Weiss' ... Prosa finden wir das Bild des Zersprengens folgerichtig als den Ausdruck einer sich suchenden, ebenso wie aktiven wie passiven künstlerischen Produktivität, die sich mit traumatischen Erfahrungen auseinandersetzt und sich mit der Evozierung des Schrecklichen von diesem zu distanzieren sucht.“

²²¹ ebd., S. 96

²²² Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, a.a.O., S. 89

ne Wirkung entfaltet und insofern als eingravierter Schmerz überdauert hat. Der für sich genommen fürchterliche Inhalt des Dargestellten erfährt erst in der sprachlichen Gestaltung seine eigentliche Wirkung, wobei der Text mehrschichtig und multiperspektivisch²²³ verfährt: Das Konstruktionsvermögen des Autors ist zunächst dem Vater zur Verfügung gestellt und gelangt nachgelagert zum Sohn, der diese Erfahrung filtert und als Chronist schildert. Das Wahrgenommene und Wahrnehmbare, das sich hier zudem bewusst der persönlichen Einblicke durch den Ich-Erzähler entzieht, bleibt ostentativ unaufgeklärt und damit umso nachhaltiger in die Sphäre des Geheimnisses, des Rätsels, getaucht:

„Im gleichen Augenblick, sagte er, als ich getroffen wurde, sah ich, wie ein Matrose sich auf die zerplatzte Gasleitung warf, er hielt sie mit seinem Leib zusammen, warum eigentlich, fragte ich mich, seine Uniform brannte schon, er verbrannte, ein paar krochen auf ihn zu, um ihn zurückzureißen, sie bekamen ihn nicht los, so fest verklammert hing er, und es war doch nutzlos, und mein Vater grimassierte aus Ekel oder aus Wut, den ganzen Tag, sagte er, und die folgende Nacht dauerten die Gefechte an.“ (ÄdW, I, S. 101/102)

9.11.2 Körperbilder und der heraldische Aspekt des Nautischen

Peter Weiss' sezierender Blick für Körperlichkeit und Todesarten ist seit jeher interessiert an solchen Bildern des Schreckens, in denen unterschiedliche Stellungen und Deformationen des menschlichen Leibes mit technischen oder mechanischen Gerätschaften zusammentreffen²²⁴. Das Prosabild zielt aber offensichtlich auf den rätselhaften und in seinen Umständen spektakulären Tod des Matrosen. Mit der semantischen Organisation ist nicht nur das Zersprengte als Moment poetologisch umgesetzt, sondern ebenso das Trauma des Vaters. Die außergewöhnliche Zeitlichkeit, in der die Passage gestellt ist, ergibt sich aus den simultanen Abläufen zweier Handlungen: In dem Moment, als der Vater angeschossen wird und die Aufmerksamkeit sich eigentlich auf sich selbst hätte richten müssen, gerät die Szene mit dem Matrosen in den Vordergrund. Allein durch diese Wahrnehmungsverzerrung erhält der Vorgang auf der Weserbrücke eine zusätzliche Dimension.

Der extreme körperliche Grenzzustand, bei lebendigem Leibe zu verbrennen, erfährt eine weitere Dynamisierung durch den Versuch der anderen Soldaten, den Matrosen davon abzuhalten, die zerborstene Gasleitung zu umklammern. Durch die auftauchende Frage nach dem „warum“ der gesamten Handlung lädt Peter Weiss das verstörend-komplexe Bild zusätzlich auf: So ungeklärt wie die Motive für die tödliche Aktion des Matrosen sind, so ungeklärt bleibt in der Prosaepisode, wer die Frage nach dem „warum“ überhaupt stellt: Ist sie noch dem Erlebnis-Bericht des Vaters zuzuordnen oder bereits eine eingeschobene Nachfrage des Ich-Erzählers? Ähnlich ungeklärt bleibt der Hinweis des Vaters auf die Nutzlosigkeit der Unternehmung: Bezieht er sich dabei ausschließlich auf die vergebliche Hilfeleistung der anderen Soldaten, oder meint er damit den nutzlosen Tod des Matrosen?

²²³ Vgl. Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 128

²²⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten, a.a.O., S.187

Die Episode um den furchtbaren Tod des Bremer Matrosen endet nicht weniger irritierend: In einer Interaktion bewertet der Ich-Erzähler den Gesichtsausdruck des Vaters als „Wut“ oder „Ekel“, während dieser seinen Bericht mit der nüchternen Feststellung schließt, dass die konterrevolutionären Agitationen noch „den ganzen Tag ... und die folgende Nacht dauerten“. Für die Interpretation der Matrosen-Sequenz bedeutet dieser Ausklang, dass sich der Vater zwar mit dem erlebten Trauma²²⁵ konfrontiert, in der sprachlichen Vermittlung des Erlebten aber unversehens zur rationalen Ebene zurückkehrt und so den emotionalen Kern, der sich kurzfristig im Gesichtsausdruck ablichtet, wieder verdrängt. Ohne die Beobachtungsgabe und die gespannte Aufmerksamkeit des Sohnes, der den Erzählinhalt und den Erzähler gleichermaßen im Auge behält und dem deshalb die emotionale Reaktion seines Vaters nicht entgeht, bliebe die emotionale Bewertung der Szene aus. Diese hat aber für den Romanverlauf und für die Charakterisierung des Vaters, vor allem für seinen späteren Umgang mit der Traumatisierung der Mutter und ihrem Verstummen²²⁶, eine konstituierende Bedeutung. Wie aber ist die Matrosen-Episode mit Blick auf den Ich-Erzähler zu bewerten und auf dessen nautisch-universelle Kompetenz, die schließlich die Bildaneignung zum *Floß der Medusa* ausmacht?

Ausgangspunkt der hier analysierten Szene war die an der spanischen Hafenmole aufgezeigte Evolution des Menschen, von der zivilen Nutzung der Seefahrt und der an Herakles festgemachten „Zeit der Meeresfahrten, der umwälzenden Entdeckungen“ (ÄdW, I, S. 23) hin zum militärischen Einsatz von Schiffen und ihren Schrecken verbreitenden Bewegungen:

„Die Barren des edlen Metalls, das seltnen schwere Zink, die Bronzelegierungen, so begehrenswert für die Herrn der Waffenarsenale in Ionien, füllten die Bunker der stämmigen runden Frachtschiffe ...“ (ÄdW, I, S. 323)

Die bizarre Geschichte von dem grausam zu Tode kommenden Matrosen ist für den Ich-Erzähler in mehrfacher Hinsicht evident. Zunächst gerät durch den Unglücksfall, der Teil einer paramilitärischen Auseinandersetzung innerhalb der Stadt ist, das nautische Gepräge von „Kaianlagen“, „Werft“ und „Gröpelinger Fährweg“ (ÄdW, I, S.102) unter das Primat einer Gewalt und löst die bislang unbelastete Atmosphäre ab. Hatte der Knabe sich noch in der unmittelbaren Umgebung des Columbus-Hotels in den beiden Museen einen Begriff von Weltgegenden und Menschengeschichte gemacht und den nautischen Charakter seiner Kinderstadt in ihrer spezifischen, von Schiffen und Handel geprägten Topographie erlebt,

²²⁵ Für den Vater ist vor allem der Aspekt des nutzlosen Todes des Matrosen entscheidend, da dieser als *pars pro toto* das gesamte Scheitern des Bremer Arbeiter- und Matrosenaufstandes repräsentiert. Die Schmach über das sinnlose Blutvergießen hat sich als andauerndes Trauma eingeprägt.

²²⁶ Vgl. ÄdW, III, S. 125: „Was er damals angedeutet hatte, nahm er jetzt wieder auf, um es in seinem ganzen System vor uns hinzustellen. Es schien mir, als wolle er das kleine Zimmer, das langsam versank (auch hier es die Imaginationsfigur des Schiffbruchs und des Untergangs impliziert; Anm. M.W.), anheben bis dahin, wo die Realität ihre höchste Kraft entfaltete. In seinem Anspruch auf Eindeutigkeit, auf Unwiderlegbarkeit trieb er die Erfahrungen, die meine Mutter gemacht hatte, in ein noch größeres Dunkel. Er beschwor die Gewalt herauf, die, wenn auch immer vor uns versteckt, unser Leben bestimmte.“

so erfährt dieser Erfahrungsraum durch den Bericht des Vaters eine jähe Zäsur und offenbart die destruktive Seite der nautischen Emblematik.

13.10.3. Die Matrosengeschichte als Hypostatisierung des Augenblicks und Markierung des Bedrohlichen

Bei genauer Betrachtung zeigt sich, dass die Geschichte um den Matrosen eine Schlüssel-funktion in der *Ästhetik des Widerstands* übernimmt und gewissermaßen ein eigenständiges Textzentrum darstellt, in dem die Signifikanz eines punktuellen historischen Ereignisses erkennbar ist und das Grauen eines hypostatisierten Augenblicks, das „Grauen einer mörderischen Sekunde“²²⁷, in den Vordergrund rückt. Das Körperbild des verbrennenden - Matrosen und die kurzfristige Notgemeinschaft mit den anderen Soldaten, die ihn von der „zerplatzten Gasleitung“ loszureißen versuchen, enthält Beschreibungen des Grauens, die vorausdeutend für noch kommende Eindrücke des Schreckens sein werden und auf das wahrnehmende Bewusstsein des Ich eine nachhaltige Wirkung ausüben. In der epochalen Vergewisserung des historischen Augenblicks²²⁸, der sich stellvertretend in der Matrosen-Geschichte aufhält, erfährt der Ich-Erzähler wesentliche Markierungen des Bedrohlichen als eine symbolisch-narrative Verschlüsselung, die ihm in den Ereignisbildern von Goyas *Erschießung der Aufständischen*²²⁹ über Picassos *Guernica*²³⁰, Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk*²³¹ bis hin zu Géricaults *Floß der Medusa* als eine abrupte Umschlägigkeit der Zeit wiederbegegnen: „Die Bilder, mit denen wir uns in dieser Stunde befaßt hatten, waren geprägt von der Schnelligkeit und Heftigkeit, in der Lebendiges ausgelöscht werden konnte.“ (ÄdW, I, S. 345)

Diesem Bestimmungsmerkmal einer radikalen Zeiterfahrung, eben noch zu leben und im nächsten Augenblick schon zu sterben²³², begegnet der Protagonist im Laufe seiner Entwicklung nicht nur anhand der Beispiele bildnerischer Kunst, sondern, es wird ihn auch in

²²⁷ Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, a.a.O., S. 151

²²⁸ Vgl. Heewon Lee: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 141: So wird in der *Ästhetik des Widerstands* versucht, historische Geschehnisse von Grausamkeit und Brutalität mit Hilfe künstlerischer Gestaltung dem Vergessen zu entreißen, ohne dabei zu einer Art Schmalspurästhetik zu gelangen: Es geht bei Weiss immer um den Versuch einer Aufhebung der „Schreckenslähmung“ (ÄdW, I, S. 83), um ... den „Versuch, mit Kunst das Furchtbare zu vertreiben“ (NB II, 881). Es zeigt sich deutlich, daß Weiss an einer *Poetik des Schrecklichen* (im Original kursiv; Anm. M.W.) arbeitet.“

²²⁹ Vgl. ÄdW, I, S. 346: „Einer, in offenem weißem Hemd, hielt die Arme zur Aufnahme des Tods weit ausgestreckt. Unerträglich, weil sie nie ein Ende nehmen würde, war die Spannung in dieser Erwartung der Salve.“

²³⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 339: „Die Katastrophe, die hier über die Gesichter und Körper hergefallen war, besaß Dimensionen, die wir noch nicht zu fassen vermochten. Die durch den Luftdruck platt gedrückten Formen und Gesten waren von einem Licht in die Bildwand geprägt worden, dessen Schein kein Auge ertragen konnte.“

²³¹ Vgl. ÄdW, I, S. 342: „Darin aber lag gleichzeitig das Schreckliche, denn nicht nur würde der Junge, völlig schutzlos dem Gegner preisgegeben, mit Bestimmtheit in der nächsten Sekunde niedergeschossen werden ... sondern wir wußten auch, was auf den achtundzwanzigsten Juli Achtzehnhundert Dreißig folgte.“

²³² Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 120: „Nach diesem Muster sind all die Bilder ausgewählt, denen das Roman-Ich begegnet. Immer halten sie den Prozeß, den sie darstellen, gleichsam im letzten Standbild vor dem letzten Standbild vor dem endgültigen Umschlag in die Katastrophe fest. Es ist der Moment, in dem tödliche Bedrohung und verzweifeltes Widerstehen einander für eine Sekunde die Waage halten.“

Spanien widerfahren, während der weiteren Stationen²³³ in Frankreich und Skandinavien und besonders nachhaltig in den schrecklichen Ereignissen des III. Bandes der *Ästhetik des Widerstand*, die zu schildern seine Aufgabe sein wird. Der mit dem Nautischen koinzidierende Vorstellungsgehalt der zerplatzten Gasleitung durchdringt als eine „Poetik der -Ichauflösung“²³⁴ und als „Zersprengen der Zeit“²³⁵ den gesamten Roman und bestimmt dort die geschilderten Todesarten bzw. die erzählten „Bilder der Gewalt“²³⁶. Verzichtet der Vater noch auf eine ausführliche Darstellung des Todeskampfes und malt sich die Vorgänglichkeiten des Verbrennens bei lebendigem Leibe zumindest in seinem erzählerischen Verhalten gegenüber dem Sohn nicht näher aus, so gilt für den Protagonisten und seine Chronik ein akribisch-seziererischer Blick auf die Todesarten zu richten. In der für Peter Weiss charakteristischen „Polarität von Innen- und Außenwelt“²³⁷ wird die fehlende Imagination in der Matrosen-Geschichte mit der Schilderung des Todes von Münzenberg gewissermaßen nachgetragen:

„... versuchte ich, mir die Sekunde vorzustellen, in der sich das Seil um Münzenbergs Hals zusammenzog, die Sekunde unter dem Ast, an dem er aufgehängt worden war, die Sekunde, als die Gedächtnisbläschen in seinem Gehirn zerplatzten und die dichte einzigartige Welt in der grauen Substanz explodierte ...“ (ÄdW, II, S. 22)

Mit der Matrosen-Geschichte verdichten sich folgerichtig die „Aneignungsbemühungen des Protagonisten als Lernmodell“²³⁸ einer historisch-ästhetischen Erfahrung; durch die partikuläre Erinnerung des Vaters erfährt die abstrakte Geschichte des Landes und die politisch-revolutionären Umwälzungen anderorts, wie sie mit dem Schiff und den „Schüsse(n) der Aurora“ (ÄdW, I, S. 103) symbolisiert sind, eine persönliche und drastische Unmittelbarkeit. Über die Erzählung des Vaters und sein erlittenes Trauma wird der Untergang der Bremer Räterepublik „verwoben mit der Familiengeschichte“²³⁹.

Seine Leiderfahrung, als direkter Augenzeuge und unmittelbar beteiligt, das „Scheitern einer ganzen Republik“²⁴⁰ zu erleben, repräsentiert er damit auch die Geschichte als ein

²³³ Das Bild der „zersprengten Gasleitung“ als ästhetisch präfigurierter Augenblick einer radikalen Zeitemphase, in der die gewöhnliche Zeit gleichsam auseinander gerissen wird, taucht in verschiedenen Variationen in der Ästhetik des Widerstands auf; Vgl. ÄdW, II, S. 283: „... und jetzt kam die berittne Polizei hinzu, sprengte in die Versammlung hinein. Diese Sekunde des 5. Juni, diese im Niedersausen verwischten Säbelklingen, diese tänzelnden Pferde ... diese nach allen Richtungen hin flüchtenden Haufen, diese Fenster, in der Fassade des Außenministeriums, voller Zuschauer, dieser Gestürzte, die Beine an den Leib gezogen, die Arme noch schutzsuchend ums Haupt gestülpt ... dieses Gedränge am Brückengeländer, ein Junge hinaufkletternd am Laternenpfahl, gleich würde der Peitschenhieb ihn treffen ...“

²³⁴ Michael Hofmann: Zerbersten, Zersägen, Sprengen. Zeit-Bilder im literarischen Werk von Peter Weiss, a.a.O., S. 96

²³⁵ ebd.

²³⁶ Vgl. die gleichnamige Untersuchung von Anton Phillip Knittel: Erzählte Bilder der Gewalt. Die Stellung der ‚Ästhetik des Widerstands‘ im Prosawerk von Peter Weiss, a.a.O.

²³⁷ Karl Heinz Bohrer: Die ‚Tortur. Peter Weiss‘ Weg ins Engagement – Die Geschichte eines Individualisten, a.a.O., S. 199

²³⁸ Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“ a.a.O., S. 203

²³⁹ Karl Heinz Götze: Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche., a.a.O., S. 195

²⁴⁰ ebd.

Kontinuum von Niederlagen; der Vater erlebt persönlich die Nutzlosigkeit des individuellen Todes als das „ganze Dilemma dieses ungleichen Kampfs“ (ÄdW, I, S. 102). Mit dem Einbruch des Militärischen in die Bremer Stadtlandschaft und dem Auftauchen der „Cuxhavener Matrosen“ (ÄdW, I, S. 101) auf der zuvor zivil genutzten Kaiserbrücke taucht in der *Ästhetik des Widerstands prima volta* der Moment des Scheitens, der Niederlage und des sinnlosen Sterbens auf²⁴¹. In der physiognomischen Reaktion des Vaters - „... grimassierte aus Ekel oder Wut“ (ÄdW, I, S. 101) - zeichnet sich die ganze Enttäuschung und die Deprimiertheit über den ungleichen Kampf der herrschenden gegen die ihr unterlegenen Klasse auf, wie sie der *Introitus* vor dem Pergamonaltar²⁴² ebenfalls im Gesichtsausdruck signalisiert, „grimassierend in Schmerz und Verzweiflung“ (ÄdW, I, S. 8).

Der Ich-Erzähler hat bewusst offen gelassen, ob der Vater aus „Wut“ oder aus „Ekel“ grimassiert: Sein Erlebnis auf der Kaiserbrücke wirkt umso traumatischer, als die politischen Vorstellungen, die sich mit der Revolution verbinden und für deren Ideale der Matrose sein Leben lässt, unerfüllt bleiben und stattdessen der *Status quo* des Bremer „Kaufmannstums, des Welthandels“ (ÄdW, I, S. 103) beibehalten wird²⁴³. Die Analyse des Vaters über das Misslingen der Revolution differenziert genau die Rolle des Militärs, die opportunistischen Ambitionen einzelner Funktionsträger, die spezifisch deutsche Haltung²⁴⁴, die sich an dem zögerlichen Revolutionsversuch nachweisen lässt sowie die faschistischen Tendenzen, die sich bereits mit der Niederlage der Bremer Arbeiter- und Soldatenräte abzeichnen und die die Erzählgegenwart zwischen Vater und Sohn mittlerweile bestimmen. Je mehr der Vater die Gründe und die Kausalität der verpassten Chance und einer politischen Neugestaltung, wie sie von Bremen ausgehen sollte, begreift, desto mehr verbreitet sich in ihm das Gefühl einer deprimierenden Niederlage, die sich negativ auf seinen Gemütszustand auswirkt:

„Wenn mein Vater an die Februartage in Bremen dachte, so war spürbar, daß eine Last auf ihm lag, mit der er nicht fertig wurde (...) Das ganze Dilemma dieses ungleichen Kampfs war noch immer wach in meinem Vater, wurde in ihm immer wieder ausgetragen.“ (ÄdW, I, S. 102)

²⁴¹ Vgl. Waltraud Wiethölter: „Mnemosyne“ oder Die Höllenfahrt der Erinnerung. Zur Ikono-Graphie von Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 220: „Dieses Projekt besteht im Versuch akribischer Spurensuche und läßt sich als eine zähe Gedächtnisarbeit, oder noch besser: als eine durchaus aggressive Archäologie beschreiben, die gegen die Gleichgültigkeit, gegen die eingeübten Mechanismen des Verdrängens und Vergessens und vor allem gegen die Historiographie der Mächtigen mobilmacht, um den Blick auf die weniger verheißungsvollen Traditionsbildungen, auf die Geschichte der Gewalt, der Grausamkeiten, der Niederlagen und Katastrophen zu lenken.“

²⁴² Vgl. das Kap. „Pergamon oder die kulturelle Zerteilung der Gesellschaft“. In: Peter Stoppacher: *Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“*, S. 96-105

²⁴³ Vgl. ÄdW, I, S. 102: „Hier hielt ihr Rat sich noch fast zwei Monate lang, als letzter revolutionärer Posten in der Stadt, in der das Bürgertum seine Macht aufs neue gefestigt hatte.“

²⁴⁴ Vgl. Matthias Köberle: *Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zu „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“*, a.a.O., S. 79/80: „Die Konzeption habitueller Gehorsamsbereitschaft ist in ihrer Funktion drauf angelegt, einer Auffassung entgegenzutreten, die den Beginn deutscher Unheilsgeschichte erst mit dem 30. Januar 1933 beginnen läßt. Weiss jedenfalls läßt diese bereits weit im sozialhistorischen „Vorfeld“ der nationalsozialistischen Diktatur beginnen: er möchte zeigen, daß bereits hier all jene Voraussetzungen entstehen, durch die ein Regime des nationalsozialistischen Typs erst möglich wurde.“

9.11.3 Wiederholung der Geschichte als ungleicher Kampf und die verlorenen Generationen

Peter Weiss hat die Passage um die „Niederwerfung der Rebellion“ (ÄdW, I, S. 103) sprachlich so gestaltet, dass die schwermütige Grundaussage von Ungerechtigkeit, Vergeblichkeit und Trauer, die auf dem Vater lastet, und die er noch im nachhinein empfindet, als eine melancholisch-nihilistische Stimmung übersetzt wird. Dabei legt der Ich-Erzähler ein Sprachtempo vor, das Schritt für Schritt das historische Ereignis abarbeitet und so die vielfältigen Schichten der Vergangenheit herauspräpariert²⁴⁵, so dass dabei eine eigenartige Tiefenwirkung erzeugt wird²⁴⁶. Sensibel tastet sich Weiss' Protagonist an die vielen einzelnen Etappen des Scheiterns, die mit dem Bremer Aufstand verbunden sind und erfasst dabei das historische Ereignis als Ganzes in seiner strukturellen Natur. Schließlich steht es plötzlich vor ihm als ein Musterbeispiel für Verhöhnung und Niederlage *sui generis*: „Ein einziger Hohn, eine einzige Erniedrigung machte sich über das Bremer Proletariat her.“ (ÄdW, I, S. 105) Je mehr Einzelheiten der Vater zum gescheiterten Bremer Aufstand berichtet, desto mehr Einblicke erhält das Ich, ähnlich wie im Übersee- und Völkerkundemuseum, in größere Wirkungszusammenhänge und erkennt, wie sehr die verfügbaren Mittel und Kräfte über den Machterhalt entscheiden und welche Widerstände durchbrochen werden müssen, um den gängigen Geschichtsverlauf zu verändern²⁴⁷.

Die Sekundärliteratur zur *Ästhetik des Widerstands* hat übersehen, dass die Traumatisierung des Vaters, wie sie durch die Matrosen-Geschichte überliefert ist, einen Kontrast zum Leiden der Mutter bildet, die im Gegensatz zu ihm, schweigt, statt zu sprechen. Beide werden Zeugen ungeheuerlicher Vorgänge, die sich belastend auf ihre *Physis*, vor allem aber ihre psychische Verfasstheit auswirken. Während der Vater seine Geschichte erzählt und sich so, im kathartischen Sinne, von den negativen Erlebnissen befreien kann, internalisiert die Mutter das Gesehene und zerbricht daran. Peter Weiss zeigt in der Bremen-Episode und in dem erzählerischen Duett²⁴⁸ zwischen Vater und Sohn den Protagonisten als aufmerksa-

²⁴⁵ Vgl. Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 33: „Gesprochen wird in langen Passagen, in denen oft Heterogenes miteinander kontrastiert; in harter Fügung stoßen die montierten Blöcke zäsurlos aufeinander und konstituieren so eine paradoxe Einheit des Gegensätzlichen. Es gibt kein Halten; unaufhörlich zieht der Sprechende den Zuhörer mit sich fort, führt ihn in jähem Schritt in die Tiefe der Vergangenheit, die jedoch auf überraschende Weise mit der Gegenwart konguiert ...“.

²⁴⁶ Vgl. Alfred Andersch: Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss, a.a.O., S. 145/146: „Demgegenüber ist Weiss' Text ein ruhiges, nur manchmal zu Wirbeln sich verdichtendes Strömen (...) Die musikalische Meisterschaft Weiss' zeigt sich daran, daß die Grundtonart, dieses tiefe und expressive Strömen, konsequent eingehalten wird; den Modulationen wird nicht erlaubt, sich von ihr zu entfernen, es gibt keine Brüche.“

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 149 Vgl. ÄdW, I, S. 308: „An der Geschichtsschreibung hatten wir nicht teil, die Geschichte schrieben andre für uns, ... für uns galt immer etwas andres, etwas, das nicht genannt wurde, das nichts zu tun hatte mit dem, was in scheinbarer Übersichtlichkeit sich auf den Seiten der Zeitungen in großen Schlagzeilen ausbreitete. Was bei uns zutage trat, war nicht geordnet, oder vielmehr, es unterstand andern Folgerichtigkeiten, es gehörte nicht den breitfließenden Strategien an, sondern kam tropfend, kaum hörbar, aus trocknen, verschorften Lippen.“

²⁴⁸ Vgl. ÄdW, I, S. 105: „Doch heute noch, sagte ich, gibt es jene, die durchhalten. Kleine Gruppen nur, antwortete er ...“

men Beobachter, der die Nuancen wahrnimmt und sich hier bereits als Chronist einer Geschichtsschreibung von unten empfiehlt. Mit der Elendsgeschichte, die der Vater über den Aufstand in Bremen zu erzählen weiß, verbindet sich das ganze Elend der Geschichte in seiner Absurdität²⁴⁹.

In der Art und Weise der Formulierungen zeigt sich seine grundsätzliche Empathie und Solidarität nicht nur für die Gescheiterten des Bremer Aufstandes, sondern generell für die Erniedrigten²⁵⁰. Diese Perspektive ist das Anliegen des Romans, ihr Verfechter ist bis zum Schluss des 1000-Seiten-Romans der Protagonist. So geschult und durch das Vorbild des Vaters gestärkt, richtet sich seine Auswahl der Ereignisbilder nach der Seite, auf die sich der Künstler mit seinem Bild schlägt.²⁵¹ Die ambivalente Persönlichkeit Géricaults verkörpert diese Parteinahme am eindeutigsten, weil der Maler das „Leiden der Ausgesetzten auf dem Floß des gestrandeten Schiffs“ (ÄdW, II, S. 9) zu seinem eigenen macht und sich mit den „über Bord Gespülten“ (ÄdW, II, S.13) identifiziert. Die Lesart des Ich-Erzählers zum *Floß der Medusa* verläuft nicht weniger identifikatorisch: In der Gruppe der Schiffbrüchigen sieht er Analogien zur gescheiterten Generation des Vaters und der Bremer Niederlage gespiegelt und schließlich sich zur eigenen Generation, die im Spanischen Bürgerkrieg zerbricht und gleichermaßen Schiffbruch erleidet:

„Voller Verachtung den Angepaßten den Rücken zukehrend, stellten die auf dem Floß Treibenden Versprengte dar einer ausgelieferten Generation, die von ihrer Jugend her noch den Sturz der Bastille kannte.“ (ÄdW, I, S. 345)

Das Scheitern der eigenen Generation ist die erzählerische Quintessenz aus der Matrosengeschichte des Vaters. Im ersten Reflex auf das *Floß der Medusa* sieht sich der Ich-Erzähler gespiegelt in der ausgelieferten Generation. Die Geschichte seines Vaters, die der Schiffbrüchigen und schließlich seine eigene demonstrieren einen über die Generationen hinausweisenden Teufelskreis:

²⁴⁹ Vgl. ÄdW, I, S. 106: „Ich sah im gedämpften Licht, das durch die in Straßenhöhe angebrachten Fenster fiel, wie mein Vater während der letzten drei Jahre gealtert war, sein Gesicht war müde, das Haar grau, nie kam er von dem Gedanken los, daß sich die Arbeiter in Deutschland von ihrer eigenen Unentschlossenheit hatten niederzwingen, von ihrer eigenen Blindheit hatten ausliefern lassen. Sein rechtes, von den Geschossen eines zaristischen Maschinengewehrs getroffenes Bein nachziehend, die linke Schulter steif nach der Verletzung auf der Kaiserbrücke, für die eine Verwundung mit dem Eisernen Kreuz Zweiter Klasse belohnt, für die andre als Staatsfeind verfolgt, wanderte mein Vater in der Küche umher ...“

²⁵⁰ Freilich tritt der Ich-Erzähler als Bewusstseinssträger für Weiss' eigene grundsätzliche Option, auf der Seite der Schwachen zu stehen, in Erscheinung. Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 406: „Es leben die Begegnungen mit den Toten, es lebe das Hinuntersteigen in die Regionen der Zwecklosigkeit, es leben die Gescheiterten, es leben all die es zu nichts gebracht haben, die aus Schwermut und Schmerz nicht vermögen, sich morgens zu erheben, die verkommen ... es leben die Verachteten, Verhöhten, die Verkrüppelten, die Verdämmernden, die Umnachteten, es leben die Vereinsamten, es leben die, die heulend in ihren Verstecken sitzen, es leben die, die alles aufgegeben haben, von denen nie die Rede sein wird, die nichts hinterlassen und die im eigenen Unrat verrecken.“

²⁵¹ Vgl. ÄdW, I, S. 358: „Der Maler war keiner Utopie verfallen, er stand eindeutig auf der Seite der Arbeitenden, er kannte deren Lebensbedingungen, er hatte seine Gestalten studiert, so wie auch Menzel sie studiert hatte, doch im Gegensatz zu dem preußischen Hofmaler hatte er die Arbeiter, in ihrer schweren Körperlichkeit, nicht im Bann der Warenerzeugung, sondern in ihrem Selbstbewußtsein gezeigt.“

„Jetzt befand ich mich in einer Region, in der es ein Leben gab, dessen Vorhandensein wir ebenso vergessen hatten, wie wir hier unbeachtet geblieben waren. Hinter uns lagen die Schlachtfelder, die Kämpfe tobten weiter, doch das Vorstürmen, die Rückzüge, das Schreien der Verwundeten, das Verstummen der Gefallenen, dies alles zählte hier nicht, so anders war alles hier, daß wir selbst uns aus der Sicht verloren, daß wir nicht mehr wußten, wofür wir uns eigentlich eingesetzt hatten.“ (ÄdW, II, S. 18)

9.12 Mythos und Maritimes: Meerungetüm und Medusa-Antlitz

Wie an der Figur des Herakles als Seefahrer und an den Bezügen zu Dantes *Divina Commedia* bereits dargestellt, geht die *Ästhetik des Widerstands* ein groß angelegtes Junktim von Nautisch-Martimem und Mythos ein²⁵². Weiss ist es nicht darum bestellt, die archaischen Bilderwelten, beispielsweise die griechischen Sagengestalten, lediglich zu restituieren, er will vielmehr die „Phantasiekapazität ihrer Bildlichkeit“²⁵³ für sein Projekt auszunutzen und mit Hilfe der Mythosbeschreibungen eine Bedeutungsebene schaffen, auf der die Romanhandlung, vor allem das Scheitern der Widerstandskämpfer, gespiegelt wird²⁵⁴. Die Mythologien, auf die der Roman rekurriert, sollen ihn nicht mit einem entliehenen, ephemeren Material bebildern oder begleiten, Weiss' schriftstellerisches Vermögen gestaltet sie vielmehr um²⁵⁵ und schreibt sie damit neu:

„Mit maskenhaftem Antlitz ... verwundbar in der Blöße, und wieder entrückt in olympischer Kühle, unbezwinglich erscheinend als Meerungetüm, Greif, Kentaur, doch grimassierend in Schmerz und Verzweiflung ...“ (ÄdW, I, S. 7/8)

Das kleine Partikel aus der Friesdeutung, das so bezeichnete „Meerungetüm“, das die nautisch-maritime Topologie in der *Ästhetik des Widerstands* eröffnet und eine Dynamisierung der mythologischen Bezüge in Gang setzt, taucht später als eine „Metamorphose der Qual“ (ÄdW, I, S. 8) im Géricaultblock wieder auf. In einem somnambulen Grenzzustand beeinflusst es die Produktionsästhetik des französischen Malers. Géricault ringt nach einer Schlussfassung seines Bildes, einer Apotheose, in der jeder dokumentarische Verweis auf eine Schiffskatastrophe fehlt. Sich die Qualen der Schiffbrüchigen vorstellend, mit ihnen

²⁵² Vgl. Arne Melberg/Birgit Munkhammar: Über die Mythen in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 199: „Die Ästhetik des Widerstands erzählt ein Vergangenes nach, das, obwohl es zeitlich nahe liegt, doch auf das Schreckenvolle und Chaotische in atavistischem Sinn verweist und das klare und unerbitterliche Konsequenzen für die eigene Gegenwart hat. Für dieses Widererzählen eignen sich die Halbgöttermythen gut als Ausgangspunkt. Sie haben eine plastische und abgeschlossene Form, und die Halbgöttergestalten selbst haben einen so festen Kern, daß praktisch alles in und um sie herum in Frage gestellt werden kann, ohne daß die Vertrautheit der Erzählung aufs Spiel gesetzt würde.“

²⁵³ Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, a.a.O., S. 303

²⁵⁴ Vgl. das Kapitel „Mythos- und Kunstwerkinterpretationen als Reflexionsebene in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 140-177

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 143: „Mit der modifizierten Fassung des Herakles-Mythos zeigt Weiss eine der herrschenden Perspektiven entgegengesetzte Möglichkeiten der Mythosdeutung ‚von unten‘ auf. Sie wird vorbildlich für die Geschichts- und Kunstbetrachtung im weiteren Verlauf des Romans (...) Kennzeichen sowohl des Mythos wie auch der Kunstwerke ist jedoch die Möglichkeit der parteilich progressiven Rezeption.“

verschmelzend, erscheint ihm in verwandelter Gestalt seine Mutter²⁵⁶, und er gerät an die *Traumata* seiner eigenen Kindheit:

„... ein paar Tage lang aß und trank er nicht, kroch umher auf den Bohlen, umgeben von Halluzinationen, es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war, ein gewaltiges Verlangen nach ihrer Nähe überkam ihn, er tastete ihren Zügen nach, zeichnete Phädra, und sich selbst als Hippolytos, den das Meerungetüm an den Felsen zu zerschmettern trachtete ...“ (ÄdW, II, S. 17)

In beiden Situationen geht bereits vom pejorativen Begriff „Meerungetüm“ eine negative Wirkung aus. Während auf dem Fries jedoch noch die Stärke und Unbezwingbarkeit des Wesens betont wird, zeigt sich das „Meerungetüm“ in Géricaults Halluzination von seiner destruktiven Seite und verkörpert geradezu das Angst auslösende und mit Schrecken besetzte Element des Meeres²⁵⁷. Dieser Bedeutungsaspekt ist für den Verlauf der *Ästhetik des Widerstands* von eminenter Bedeutung: Mit dem Schrecken einflößenden maritimen Emblem des „Meerungetüms“ aus dem *Introitus* der Fries-Deutung erinnert der Roman von Beginn an an die vernichtende, verschlingende und übermächtige Wirkung des Wassers²⁵⁸. Die in der *Ästhetik des Widerstands* gezeigten Schiffsbewegungen auf dem Meer, die Vorgänglichkeiten auf den Flüssen, aber auch die Wahrnehmungsereignisse in der Umgebung der Häfen stehen mehrheitlich unter dieser Kautel und unterstreichen die permanente Todesnähe.

Es zeigt sich am Beispiel des „Meerungetüms“, dass sich die als *Kompendium* des Pergamonfrieses zusammengefassten mythologischen Embleme von dort aus ästhetisch im Roman entfalten und in verwandelter Form wiederkehren. Auch wenn es lediglich ein Zufall ist, dass die Fregatte, die Schiffbruch erleidet und die als Initialzündung dem Maler Géricault für sein Marinebild dient, „Medusa“ heißt, so taucht die mythologische Figur und der darin präfigurierte Schrecken bereits in den ersten Seiten der *Ästhetik des Widerstands* auf²⁵⁹. Peter Weiss hat sich diesen metaphorisch potenten und sein literarisches Projekt begünstigenden Zufall ästhetisch nicht entgehen lassen und die Signalwirkung des mythologisch konnotier-

²⁵⁶ Das Gesicht der Mutter als mythologische Epiphanie, die auf das Haupt der Medusa und den damit verursachten Schrecken anspielt, ist als literärästhetischer Einfall in *Abschied von den Eltern* bereits umgesetzt: Vgl. Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*, a.a.O., S. 17 „Das ist das Gesicht meiner Mutter. Ich flog zu diesem Gesicht empor, gehoben von ihren Armen, die alle Räume durchmessen konnten. Das Gesicht nahm mich auf und stieß mich von sich. Aus der großen, warmen Masse des Gesichts, mit den dunklen Augen, wurde plötzlich eine Wolfsfratze mit drohenden Zähnen. Aus den heißen, weißen Brüsten züngelten, wo eben noch tropfende Milchdrüsen waren, Schlangenköpfchen hervor.“

²⁵⁷ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust*, a.a.O., S. 29: „In der griechischen Literatur beschwört jeder Grenzbereich die Gefahr einer Überlagerung des Göttlichen, des Menschlichen und des Tierischen herauf, die sich, oft unscharf voneinander getrennt, bedrohlich nahe sind. So, wie man sich die Küste der Antike vorstellt, bleibt sie von der Furcht vor dem möglichen Auftauchen des Ungeheuers, dem brutalen Eindringen des Fremdlings beherrscht.“

²⁵⁸ Vgl. Birgit Feusthuber: *Najaden und Sirenen*, a.a.O., S. 101: „Meer, Wasser erhalten demzufolge eine neue Konnotation. Dieses Element wird im Roman oftmals mit dem Bereich des Tödlichen, Verschlingenden, Übermächtigen verbunden ...“

²⁵⁹ Grundsätzliche Ausführungen zum Medusa-Mythos mit Blick auf das Schiffbruchbild Géricaults liegen als veröffentlichter Vortrag vor. Vgl. Klaus Heinrich: *Das Floß der Medusa*. In: Renate Schlesier (Hrsg.): *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*, Frankfurt/M., 1985, S. 335-369

ten Namens²⁶⁰ als eine plakative Initiale frühzeitig implementiert. Das in Spanien zum ersten Mal auftauchende Schiffbruchbild und der dort genannte Titel²⁶¹ geraten so *nolens volens* in die Sogwirkung des Mythologems und stellen eine Referenz zur scheinbar beiläufig im ersten Band des Romans erwähnten Schreckensgestalt her.

Für Peter Weiss ist die Kombination aus dem *Nonplusultra* der Schiffbruchbilder, das auf jegliches für die Marinebilder charakteristische Beiwerk verzichtet, mit dem gleichzeitigen mythologischen Namensverweis ein ästhetischer Glücksfall wie eine schriftstellerische Herausforderung. Mit diesem Impakt sind die Leiden der Flößlinge nicht ausschließlich über den narrativen Strang des Überlebensberichtes repräsentiert, sondern in der Autor-Intention auf eine überzeitliche Ebene gestellt²⁶², wie sie sich über die alarmierende Bedeutungszunahme durch das Medusa-Emblem ergibt: „Im Schwung der Bewegung ... wurde an ihrer linken Brust der Schuppenpanzer sichtbar, mit dem kleinen aufgeblähten Antlitz der Medusa.“ (ÄdW, I, S. 10)

Das mythologische Bildzitat, das als visuelle Erscheinung des Medusa-Antlitzes auftaucht, nimmt mit seiner Konnotation den Schrecken, wie er im Géricaultblock durch das *Floß der Medusa*, durch den Überlebensbericht von Corréard und Savigny sowie durch die Selbstzerstörung des französischen Malers literarisch auf mehreren Ebenen formuliert wird, vorweg. Damit transformiert Peter Weiss die vorgegebene mythische ‚Realität‘ und den schrecklichen Bildinhalt des Mythologems²⁶³ samt seiner fürchterlichen Vorstellungsgehalte und verdrängt diese zugunsten seines eigenen Erzählgegenstandes. Die medusenhafte Epiphanie, am Anfang des Romans positioniert, überstellt die fundamentalen Imaginationsgehalte auf dem Floß, wie sie als Fakten der Überlebensbericht schildert (Kannibalismus), in eine künstlerisch autonome Idee, die zu einer „nicht mehr von der Phantasie übersteigbaren Imagination von Intensität und Geheimnis wird.“²⁶⁴

Genau diese ästhetische Wirkung beansprucht bereits Géricault, der in der künstlerischen Ausführung der Figuren-Konstellation, insbesondere gilt das für die dem Geschehen und der allgemeinen Bewegungsrichtung auf dem Floß abgewandte Gestalt mit der Pietà-

²⁶⁰ Der Namensanalogie zwischen Schiff und Mythos ist der Roman mit einer ironischen Kommentierung begegnet; gemeint ist die Rettungsbrigg, die angeblich unterwegs ist, um die Schiffbrüchigen an Bord zu nehmen: Vgl. ÄdW, II, S. 22: „Wenn die Brigg nach uns ausgeschickt wird, sagte einer, so gebe Gott, daß sie Argusaugen habe, womit er auf den Namen des Schiffs anspielte, von dem sie sich Hilfe erhofften.“

²⁶¹ Vgl. ÄdW, I, S.343: „Zwölf Jahre früher war das Floß der Medusa in die akademischen Kunsträume eingebrochen.“

²⁶² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens, a.a.O., S. 42: „Und selbst den literarischen Inhalt als solchen genommen: Ist er extrem oder, besser gesagt, intensiv erschreckend, dann verwandelt sich ohnehin sein Realitätsstatus: seine Inhaltlichkeit, d.h. seine Wirklichkeit (Wahrheit) wird überdeckt von einer Über-Wirklichkeit ...“

²⁶³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 40 (anlässlich des Bildes von Caravaggio, *Meduse*, von 1590, heißt es:) „Der Schrecken, den sie als Bildmotiv ausdrückt, ist ästhetischer Schrecken nicht deshalb, weil hier ein reales Monstrum wiederholt bzw. der Mythos vom abgeschnittenen Kopf der griechischen Gorgo zitiert ist, deren grauenvoller Anblick laut der Sage den sie Anblickenden zu Stein verwandelt. Vielmehr ergibt sich der ästhetische Schrecken aus mehreren gebrochenen ästhetischen Stilisierungen der vorgegebenen mythischen Realität.“

²⁶⁴ ebd., S. 58

Haltung und der auffälligen Kopfbedeckung, auf eine mythologische Ikonographie²⁶⁵ zurückgreift und sich damit von der mimetischen oder nach Möglichkeit realistischen Darstellung von Schiffbrüchigen schon längst verabschiedet hat:

„Er versuchte sich vorzustellen, wie dies war, das Hineinschlagen der Zähne in den Hals, den Schenkel eines verendeten Menschen, und während er den Biß des Ugolino in das Fleisch seiner Söhne zeichnete, lernte er, sich damit abzufinden, so wie sie es auf dem Floß, nach einem Stoßgebet, getan hatten.“ (ÄdW, II, S. 16)

Dem Maler diese Imaginationen zu unterstellen und den „Biß des Ugolino“ als dessen ästhetische Intention zu entziffern, verrät, dass der Ich-Erzähler den mythologischen Mehrwert²⁶⁶ des Bildes längst erfasst hat und die metaphorische Deutung des Schiffbruchs für seine eigene Chronik erkannt und zugelassen hat. So sehr der Roman darum bemüht ist, das Faktische des Schiffbruchs zu paraphrasieren und die Biographie des Künstlers zu erschließen, so sehr stellt er aber das Kunstwerk als autonome Phantasieleistung heraus und versteht es als Sinnbild²⁶⁷, das sich längst von seinem ursprünglichen Gegenstand entfernt hat. Auch wenn der Roman keinen Zweifel daran lässt, dass Géricault die Hintergründe seines *Sujets* überaus genau recherchiert hat, so durchbricht er nicht zuletzt durch seine übersteigerte Imaginationsleistung²⁶⁸ alles Dokumentarische zugunsten einer auf sich selbst verweisenden Intensitäts-Evokation.

Ausgehend von der ersten Begegnung mit dem *Floß der Medusa* als nur mäßige Reproduktion erkennt Weiss' Protagonist bereits mit der mythologisch entlehnten Pietà-Haltung der isolierten Figur im Bildvordergrund, „der nach vorn gekehrt Sitzende, die Hand um einen Toten geschlungen, war in Erschöpfung und Trauer versunken“ (ÄdW, I, S. 345), die Selbstreferenz des Kunstwerkes an. Damit hat er ohne Umschweife der zeitgenössischen, naiv-sozialkritisch geprägten Lesart eine Absage erteilt, die Géricaults Bild als Affront missverstanden und damit als konkreten Reflex auf das historische Ereignis der Havarie von 1816 deutete:

²⁶⁵ Vgl. Waltraud Wiethölter: „Mnemosyne oder Die Höllenfahrt der Erinnerung. Zur Ikono-Graphie von Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 249: „Diese Probe hängt in erster Linie mit jener deutlich hervorgehobenen Gestalt im Vordergrund des Gemäldes zusammen, die, das Haupt auf den rechten Arm gestützt, mit dem linken einen Sterbenden oder Toten hält und die einzige unter den Schiffbrüchigen ist, die dem Betrachter nach der Formulierung eines Kunsthistorikers „wie ein Maskenkopf Frontalität zumutet“. Man hat von einem „Mittelding aus Pietà und (...) den Ungeheuern, die ihre Beute schon haben“, außerdem von einer „Rätselfigur“ gesprochen, die offensichtlich männlichen Geschlechts und dennoch in eine weibliche Aura, eine Sphäre getaucht ist, die (...) durch die Konventionen der Melancholie- und Medusa-Darstellungen bestimmt wird.“

²⁶⁶ Am Beispiel Millets zeigt der Ich-Erzähler, dass es ihm um den mythologischen Gehalt des Kunstwerkes geht. Um das zu unterstreichen, greift er zu einer Analogie zwischen Herakles und dem Maler: Vgl. ÄdW, I, S. 62: „Millet selbst war zwischen ihnen aufgewachsen, nicht als Häusler, sondern als Sohn wohlhabender Bauern, er hatte den Geruch des Getreides eingeatmet, hatte, wie Herakles, die Schafe gehütet, hinaufgeblickt in die Wolkengebilde, hinübergestarrt zu den hohen Felsen, an denen er sich den festgeschmiedeten Prometheus dachte, und diese mythologische Weite war noch nicht vorhanden bei seinem Malen.“

²⁶⁷ Vgl. ÄdW, I, S. 345: „Aus der vereinzelter Katastrophe war das Sinnbild eines Lebenszustands geworden.“

²⁶⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 10: „... dies alles rief in Géricault Phantasien hervor, die ihn seine Isolation empfinden ließen, in die er sich selbst versetzt hatte. Er zerriß das Gezeichnete, die quälende Unruhe aber prägte weiterhin jeden Augenblick, dem er bildhaft Form gab.“

„Géricaults Bild jedoch war ein gefährlicher Angriff gewesen auf die etablierte Gesellschaft (...) unerträglich ... war den Honoratioren das Thema, das die Korruption der Beamtenschaft, den Zynismus, die Selbstsucht der Regierung entblößte.“ (ÄdW, I, S. 343)

In Géricaults Projekt wird sich demzufolge das künstlerische Vorhaben des Protagonisten treffen, seiner zu schreibenden Chronik gleichermaßen einen mythologischen Überbau und eine Struktur²⁶⁹ zu geben und diese ferner in das metaphorisch hochgradig belastete Referenzsystem von Schiffbruch und Meer zu stellen. Auch der Schiffbruch ist, wie das Medusen-Antlitz, als Vorstellungsgehalt über den Herakles-Mythos früh in den Roman gesetzt:

„Wie Alexander einst vorgab, ein Nachfahre des Herakles zu sein, so erklärte er, daß er in direkter Linie von Telephos, dem Sohn des Herakles, abstamme, der, nachdem seine Mutter, Auge, beim Schiffbruch umgekommen war, auf dem Berg von Pergamon eine Bleibe gefunden hatte.“ (ÄdW, I, S. 46)

Für die Assoziations-Kapazität der *Ästhetik des Widerstands* ist es bezeichnend, dass mit dem „Berg von Pergamon“, ein indirekter Rekurs auf den Berliner Fries genommen wird, von dem aus der Roman seinen Lauf nimmt: Der Topos des Schiffbruchs und das über den semantischen Verweis auf Pergamon erinnerte Antlitz der Medusa²⁷⁰ sind demnach als Mythologeme bereits vermittelt, noch bevor das Schiffbruchbild in die Prosa eingelassen wird.

9.12.1 Weltneugier des Seefahrers: Herakles als nautischer „Fürsprecher des Handelns“

Unverkennbare Schlüsselfunktion nimmt dabei die Figur des Herakles ein, der paradoxerweise umso mehr Beachtung bei den Berliner Jugendlichen findet, als ausgerechnet er im steinernen Relief fehlt oder als bildkünstlerisches Zeugnis nur noch fragmentarisch erhalten ist²⁷¹. Lediglich die Tatze seines Löwenfells zeigt die ursprüngliche Stelle im Fries auf. Dennoch weist allein der Mythos ihm die zentrale Funktion zu²⁷². Vor dem Pergamon-Altar

²⁶⁹ Zum Mythos als Strukturform: Vgl. Andreas Huber: *Mythos und Utopie. Eine Studie zur Ästhetik des Widerstands*, Heidelberg, 1990, S. 73-82; Vgl. Hans Schwerte: Herakles und der Kentaur. Anmerkungen zu Peter Weiss *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Hans Höller (Hrsg.): *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens*, a.a.O., S. 2: „Allein die spannende poetische Modernität dieses scheinbar historischen Romans ergibt sich aus dem Mythos-Raster, das dem Tausend-Seiten-Roman unterlegt ist und ihn tiefgeschichtig strukturiert, ergibt sich aus dem verästelten mythischen Zeichensystem, das ihn vom ersten bis zum letzten Satz durchzieht, paradigmatisch zusammengefaßt im Namen und der Person des Herakles.“

²⁷⁰ Vgl. Karen Hvidtfeld Madsen: *Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 156: „In der *Ästhetik des Widerstands* erfüllt die Medusa die allegorische Funktion der Herausforderung, der sich der Mensch stellen muss, wenn er sich mit den Grausamkeiten der Geschichte befassen will, ohne zu ‚versteinern‘, d.h. ohne selbst der geschilderten Verrohung zu erliegen.“

²⁷¹ Vgl. Harry Timmermann: *Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der „Ästhetik des Widerstands“*. In: Jürgen Garbers/u.a (Hrsg.): *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, a.a.O., S. 236: „Der Text suggeriert, daß es allein der fehlende Herakles wäre, der die Macht hätte, die Entscheidung zu erzwingen und die „Metamorphose der Qual“ zu beenden. Es sieht sogar so aus, daß es die intensive Erwartung seines Erscheinens ist, die den Betrachtern den Stein vibrieren läßt, eine Hoffnung, die sie mit den dargestellten mythologischen Figuren zu teilen scheinen.“

²⁷² Vgl. Maria C. Schmitt: *Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“*. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 141: „Der Mythos berichtet von der sagenhaften Kampfkraft der schlangenschwänzigen Ungeheuer und der Ohnmacht der Götter. Hera prophezeite, er könne einen Giganten tö-

Altar sind Weiss' Romanhelden somit sprichwörtlich gehalten, sich ein Bild von Herakles zu machen und ihre Imagination anzustrengen. Dieser Aneignungsprozess schließt, wie es später im Roman für die Ereignisbilder, respektive das *Floß der Medusa* typisch sein wird, mehrere Reflexionsebenen ein und rekonstruiert nicht nur den Mythos des Helden²⁷³, sondern ebenso die künstlerische Bearbeitung und Pointierung im Steinfries. Synchron wird damit auch der Aufbau und die Geschichte des Pergamon-Altars²⁷⁴ rekonstruiert und vor allem darin die gegenwärtige Situation der Betrachter gespiegelt. Die an Herakles bewunderte Fähigkeit, dass er „die Zeit der Bedrohungen beenden würde“ (ÄdW, I, S. 11), schließt neben der Ebene der Sage, dass er also „die Menschheit von den sie knechtenden Ungeheuern befreit“²⁷⁵, auch die Projektion der jugendlichen Betrachter ein, er möge auch für sie die Zeit der Bedrohung beenden und sie von den Ungeheuern befreien. Die Gigantomachie wird so zum Bild des Widerstands gegen den Faschismus und ist noch in Heilmanns Abschiedsbrief virulent, der wegen seines unbekannten Empfängers als Flaschenpost²⁷⁶ zu lesen ist. In der Gigantomachie ist Geschichte nicht nur ein punktuell oder epochales Verlaufsgeschehen, sondern eine Universalie, ein Umstand, der der Intention des Romans und dem Bewusstsein seiner Figuren entgegenkommt²⁷⁷.

Herakles' ambivalenter Charakter und die in ihm verkörperten Antagonismen, die bereits durch seine Stellung als Halbgott definiert sind und sein Verhalten auszeichnen²⁷⁸, werden in verschiedenen Phasen oder Abschnitten erörtert und vorgestellt und bilden innerhalb des Romans einen eigenen Motivstrang, über den das eigentliche Romangeschehen reflektiert wird²⁷⁹. Für den Mythos-Zusammenhang des Herakles in der *Ästhetik des Widerstands*

ten, dies gelänge nur einem löwenhäuptigen Sterblichen, der das Kraut der Unverletzbarkeit gefunden habe. Dieser Held war Herakles, der auf Seiten der Götter gegen die Erdsöhne kämpfte und die Olympier zum Sieg führte.“

²⁷³ Vgl. Otto Rank: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung, Leipzig, 1908, S. 44-46

²⁷⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 104: „Die Fragmente der Körper, von der Zeit zerlegt, der Fries der Gestalten zerbrochen, abgeschliffen, in ihrem Ende wieder zu einem Anfang werdend ... aus dem Gestaltlosen aufsteigend.“

²⁷⁵ Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 142

²⁷⁶ Der Begriff der Flaschenpost ist nicht nur für Heilmanns Botschaft aus Plötzensee, sondern auch für den Roman *in toto* zu verwenden; Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung politischer Ästhetik wider die Verdrängung, a.a.O., S. 38

²⁷⁷ Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 161

²⁷⁸ Vgl. Nicole Loraux: Herakles: Der Über-Mann und das Weibliche. In: Renate Schlesier (Hrsg.): Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, Frankfurt/M., 1985, S. 171: „Grundlegende Ambivalenz des Herakles: sogar wenn er vom Unglück niedergeschmettert und dem Schluchzen ausgeliefert ist, ist der Held unbesiegbar (...) G.S. Kirk, der kürzlich die Liste der für die Herakles-Figur wesentlichen Widersprüche aufstellte, zählt folgende Gegensätze auf: das Zivilisierte und das Tierische, das Ernsthafte und das Burleske, geistige Gesundheit und Verrücktheit, Retter und Zerstörer, freier Mann und Sklave, Göttliches und Menschliches.“ Zur Definition des Halbgottes: Vgl. Magnus Berg/Birgit Munkhammar: Über die Mythen in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 199/200: „Für dieses Wiedererzählen eignen sich die Halbgöttermymthen gut als Ausgangspunkt. Sie haben eine plastische und abgeschlossene Form, und die Halbgöttergestalten selbst haben einen so festen Kern, daß praktisch alles in und um sie herum in Frage gestellt werden kann, ohne daß die sichere Vertrautheit der Erzählung deshalb auf Spiel gesetzt würde.“

²⁷⁹ Vgl. Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 147: „Zwischen den Mythos-Passagen finden sich wiederholt Verweise auf Hera-

ist vor allem relevant, dass in ihm ein Modell von Menschheitserfahrung vorliegt, an dem die individuelle Zeiterfahrung des Romans²⁸⁰ gemessen werden kann.

Der emphatische Auftritt, den die Berliner Jugendlichen der Figur des Herakles, ausgehend von der Lücke des Pergamon-Frieses, bereiten und die unvoreingenommene Sympathie²⁸¹, die sie ihm zuteil werden lassen, tragen zweifelsfrei identifikatorische Züge und richten sich von Anfang an auf den ostentativ maritimen Charakter dieser Figur. Herakles' Bindung an das maresk-nautische Element, „(a)usgestreckt liegend ... am ägäischen Meer“ (ÄdW, I, S. 39), „wie er hier ... die Gründe der Mondverdunklung, der Sonnenfinsternis, der Ebbe und der Flut ... für sich behielt“ (ebd.), repräsentiert aber zugleich Tugenden, wie das Wagnis, das Nonkonformistische, das Visionäre und das Streben nach Freiheit. Auch wenn der Roman in der späteren Reflexion die darin enthaltenen Antagonismen aufdeckt, so nimmt Herakles unweigerlich eine Vorreiter-Rolle ein, die den jungen Helden vor ihrem Aufbruch in schwere Zeiten und unsichere Gegenden willkommen ist²⁸². Die Faszination, die er ausübt, ist bereits Teil des Mythos, die innovative Lesart des Ich-Erzählers und seiner Begleiter revitalisiert deshalb mit der mythologischen Erzählfigur gleichzeitig dessen magische Ausstrahlungskraft für andere:

„... andre aber machten sich auf, um es Herakles gleichzutun und die Gegenden jenseits des Archipelagos zu erkunden. Eine Zeit der Meeresfahrten, der umwälzenden Entdeckungen brach herein.“ (ÄdW, I, S. 23)

Die Komplexität der Mythosrezeption in der *Ästhetik des Widerstands* ist durch die Sekundärliteratur bereits hinreichend gewürdigt worden²⁸³. Peter Weiss' Aneignungsprozess und die literarische Verarbeitung mythologischer Gehalte sowie die zahlreichen Referenzen der *Ästhetik des Widerstands* etwa auf den ‚Subtext‘ der *Divina Commedia*²⁸⁴ sind von derart umfangreichem Ausmaß und artistischem Konstruktionsvermögen, dass sie einer gründlichen

kles und andere mythische Gestalten. Durch sie wird ein romaninternes „Reflexionssystem“ konstruiert, das die Romanebenen miteinander verbindet. Auf diese Weise wird zugleich die Vielschichtigkeit des Dargestellten erkennbar und das aktuelle Geschehen in einen historisch-mythischen Kontext eingeordnet und kommentierbar gemacht.“

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 144

²⁸¹ Vgl. ÄdW, I, S. 11: „Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte ...“

²⁸² Vgl. ÄdW, I, S. 11/12: „Auch Heilmann, unser Freund, trug das braune Hemd, mit aufgekrepelten Ärmeln ... er trug diese Kleidung als Tarnung, als Tarnung für seine eignen Erkenntnisse, und als Tarnung für Coppi, der von illegaler Arbeit kam, und für mich, der ich bereit war zum Aufbruch nach Spanien.“; Vgl. Hans Schwerte: Herakles und der Kentaur. Anmerkungen zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 5

²⁸³ Vgl. die beiden herausragenden Arbeiten: Jens Birkmeyer Bilder des Schreckens: Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Wiesbaden, 1994, Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, Heidelberg, 1990, Michael Hofmann: Peter Weiss' Dante-Rezeption und die poetische Erinnerung der Shoah. In: PWJb6, S. 94-109, Susanne Knoche: Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber: Die Bilderwelt des Peter Weiss, a.a.O., S. 46-63

²⁸⁴ Vgl. Irene Heidelberger-Leonard: „Die Kunst zu erben“ oder Der Gebrauchswert der „Divina Commedia“ für Peter Weiss. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens, a.a.O., S. 21-38

Betrachtung oder dezidierten Untersuchung bedürfen. Hier indes sind die mythologischen Referenzen in der *Ästhetik des Widerstands* ausschließlich mit Blick auf den nautisch-maritimen Gegenstand ausgewählt. Das Erkenntnisinteresse richtet sich insofern auf das ästhetische Junktim von Mythos und Mareskem bzw. Nautischem, über das Peter Weiss souverän verfügt und das in seiner eigenen Werkgenese einen festen Platz hat.²⁸⁵ Ausgehend vom nautisch-maritimen Gehalt, der von der Präambel des Pergamonfrieses auf der Berliner Museumsinsel²⁸⁶ ausgeht, ist dieser ästhetische Impakt durchgängig in den drei Bänden des Romans zu verifizieren und bestimmt noch die Anrufung des Herakles aus dem Gefängnisinneren von Plötzensee²⁸⁷. Mit dem emphatischen Herakles-Portrait verschafft sich der Roman nachgerade eine Identifikationsfigur, die das viel zitierte Credo aus der Friesdeutung ideal verkörpert:

„... handelnd in höherem Auftrag, träumend, reglos in wahnsinniger Heftigkeit, stumm in unhörbarem Dröhnen ... erschauernd, ausharrend, wartend auf ein Erwachen, in fortwährendem Dulden und fortwährender Auflehnung, in unerhörter Wucht, und in äußerster Anspannung, die Bedrohung zu bezwingen, die Entscheidung hervorzurufen.“ (ÄdW, I, S. 8)

Herakles ist von dieser stilistisch so eingängig formulierten Beweglichkeit: Das darin aufgehobene Programm eint Pragmatismus, Kühnheit und Widerstandskraft, wie es den Figuren in der *Ästhetik des Widerstands* gleichermaßen abverlangt wird und wie es im Vorbild des Herakles inkarniert ist. Coppi erkennt in ihm „Tapferkeit und ausdauernde Arbeit“ und gibt ihm den Nimbus eines „Fürsprechers des Handelns“ (ÄdW, I, S. 11). Solcherart Zuschreibungen sind stets selbstreferentieller Natur und im psychologischen Sinne Projektionen und Wünsche der Romanfiguren, mit ähnlichen Fähigkeiten wie die des Herakles ausgestattet sein zu wollen. Damit spielt der Roman subtil auf die Erfindung von Mythen oder die Mythenbildung generell als eine von Menschen vorgenommene Projektion²⁸⁸, als ein „Massentraum“²⁸⁹, an.

²⁸⁵ Vgl. Peter Weiss: Gespräch über Dante. In: (ders.): Rapporte, Frankfurt/M., 1968, S. 163: „Dante hat seine Höllenwanderung eben erst angetreten. Er befindet sich erst am Styx, und erst nach der Überquerung dieses Flusses gerät er an die eigentliche Höllenstadt, die Stadt Dis. An die wirklichen Gefahren ist er noch nicht angekommen. Hinter den Mauern und Türmen der Stadt wohnen die Großen der Hölle.“

²⁸⁶ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, a.a.O., S. 327/328

²⁸⁷ Vgl. ÄdW, III, S. 200: „Coppi ist in der Festung, in der wir uns jetzt befinden, besser zu Hause als ich, war ja schon einmal hier, ehe wir noch gemeinsam nach Herakles suchten, in unserm Lebensfries.“; Vgl. Hans Schwerte: Herakles und der Kentaur. Anmerkungen zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 10: „Die Massaker-Schrecken des Pergamon-Frieses – und die Schrecken des Medusa-Floßes von 1816 und des Gemäldes Géricaults ... werden in episch kalkuliertem Bezug zum Schrecken der Hinrichtungsstätte in Plötzensee gebracht. So schändlich und schändend dieser Galgenhaken ... ist: der fahle Stahl heraklischer Todesgröße glänzt nach Willen des Autors über diesen Opfern.“

²⁸⁸ Vgl. Otto Rank: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuche einer psychologischen Mythendeutung, Leipzig, 1926., S. 8/9: „Wir sind nun ... überzeugt, daß die Mythen, ursprünglich wenigstens, Gebilde der menschlichen Phantasietätigkeit sind, die einmal aus gewissen Gründen an den Himmel projiziert und sekundär auf die Himmelskörper mit ihren rätselhaften Erscheinungen übertragen wurden.“ Vgl. zu Projektion und Mythos: Andreas Huber: Mythos und Utopie, a.a.O., S. 74-75; Vgl. Hartmut Zinser: Das Problem der psychoanalytischen Mytheninterpretation. In: Renate Schlesier (Hrsg.): Faszination des Mythos, a.a.O., S. 115: „Es ist darüberhinaus noch auf einen Mechanismus aufmerksam zu machen, der nicht nur in der Mythenbildung eine große Bedeutung hat: den der Projektion. Darunter wird in der Psychoanalyse der Vorgang verstanden, in welchem eine Person ihre, mit den kulturellen oder ihren eigenen besonderen Ideal-Vorstellungen

Einen so komplexen und heterogenen Mythos wie den des Herakles zu fiktionalisieren, dessen Geburt bereits ungewöhnlich verläuft²⁹⁰, bedeutet für Peter Weiss bewusst, die Widersprüche nutzbar zu machen und bei seiner poetologischen Zeichnung des Herakles-Mythos auf eine Kohärenz zu verzichten²⁹¹. Herakles' ambitionierter Forscherdrang, sein früh ausgeprägtes universales Bewusstsein, seine Ahnung von der Weite und Beschaffenheit der Welt²⁹², finden ihren Ausdruck im nautischen Moment der Ausfahrt auf das Meer. Das Ironische liegt darin, dass er dabei an den eigenen Säulen²⁹³ vorbeikommt und damit im übertragenen, wie im sprichwörtlichen Sinn, sein vormaliges Weltbewusstsein erweitert. Das expressive Bild ist zweigeteilt und perpetuiert das sich drehende Rad der Geschichte als die stetige Wiederholung von unten und oben: Während die Sklaven im Inneren des Schiffs für die Fortbewegung sorgen, selbst aber am Ziel der Unternehmung nicht unmittelbar teilhaben, sind die Herrschenden oben mit der verantwortlichen Aufgabe der Astro-Navigation²⁹⁴ beschäftigt:

„Im Trieb, seinen Besitz zu vermehren, hatte er die Erde bis zur eisigen Insel Thule im Norden und südwärts bis zum afrikanischen Kap, nach Westen hin über die Säulen des Herakles hinaus und nach Osten zum weitverzweigten Fluß des Ganges erforscht, während der Bauer, unbeholfen messend, sein Stückchen Acker abschrift. Der Gebundene saß auf der Ruderbank, unten in der Galeere, ihm war nichts gegeben als das einförmige Vorbeugen, das kurze harte Zurückschnellen zum Paukenschlag des Antreibers, auf Deck der Navigator besaß die Weiten des Meeres mit ihren Strömungen, Monsunen und Passatwinden, die er sich dienstbar machte auf seinen zyklischen Reisen, seine Position nach den Sternbildern bestimmend. (ÄdW, I, S. 39/40)

nicht zu vereinbarenden Trieb- oder Aggressionsstrebungen einer anderen Person zuschreibt; (...) Die psychoanalytische Deutung besteht im Kern darin, die gegensätzlichen und z.B. mit den Kulturanforderungen unverträglichen Tendenzen und die daraus resultierenden Konflikte ausfindig zu machen. Ein psychisches Gebilde deuten heißt seine Ambivalenz aufsuchen.“

²⁸⁹ Otto Rank: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuche einer psychologischen Mythendeutung, a.a.O., S. 9

²⁹⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 19: „Hera, Schwester und Gemahlin des Zeus, hatte der vom Göttervater geschwängerten, in den Wehen liegenden Alkmene aus Eifersucht den Bauch abgeklemmt, um die Geburt des Herakles zu verzögern.“

²⁹¹ Vgl. Peter Weiss: Nb.1971-1980, a.a.O., S. 177: „Variationen Gigantomachie. Herakles' ungewisse Stellung. Die Giganten verkörpern das Volk. Die Götter die Oberklasse. - Wo steht Herakles?“

²⁹² Vgl. ÄdW, I, S. 39: „Früher war es einfach und wahr gewesen, daß die Götter die Welt, mit allem Leben drin, geschaffen hatten, nach dem Vorstoß über die Berge und Meere aber und der Ausdehnung des Blicks nach oben schwindelte es ihn nicht einmal mehr beim Gedanken, daß die Erde, allein gelassen von den Göttern, mit ihm im Weltall dahinflog.“

²⁹³ Vgl. Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive, a.a.O., S. 18: „Apollodor berichtet, daß Herakles (dieser Christus oder Siegfried der griechischen Mythologie, der sich durch rettende Taten einen Platz unter den Göttern selbst verschafft) bei seinem Zug durch Westeuropa und Nordafrika – im Vollzug nämlich seines Auftrags, die Rinder des schrecklichen Riesen Geryones herbeizuschaffen – die Meerenge von Ceuta und Gibraltar erreicht und hier – gleichsam am Ende des abendländischen Kosmos gegen den Atlantik hin – zwei Säulen errichtet habe (...) In jedem Falle sind diese „columnae fatales“ ... als Abgrenzungssymbole mit dem Index eines Tabu versehen. Sie bezeichnen die Grenzen des erlaubten Wagemuts in eins mit den Schwellen der bekannten Welt und dem Geltungsbereich der machthabenden Götter.“

²⁹⁴ Vgl. die hervorragenden Erläuterungen zur Entwicklung der Seefahrt und der sie unterstützenden nautischen Instrumente in einem Katalog zur EXPO 1992: Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92: Seefahrt. Weltausstellung Sevilla, 1992. Thematischer Pavillon, i. d. Übersetzung v. Michael Pfeiffer u.a., Mailand, 1992, S. 15-56

9.12.2 Dichotomie: Die Weltneugier auf dem Galeeren-Deck und die Gebundenheit auf den Ruderbänken

Als ob der groteske Vorstellungsgehalt des Bauern einerseits, der an seiner Erdscholle klebt, und der Gegenentwurf des Kosmopoliten andererseits, der sich auf die Welt einlässt und sich diese sukzessive erschließt, in seiner Pointiertheit und semantischen Überzeugung nicht ausreicht (das Adjektiv „unbeholfen, das Diminutivum „Stückchen“ sowie das Bewegungsverb „abschritt“ verhalten sich antagonistisch zu den expansiven Verben „vermehrten“, „erforscht“, dem zusammengesetzten Adjektiv „weitverzweigten“ sowie den geographischen Formationen von „Erde“, „Insel und „Fluß“), verstärkt die Prosaepisode ihre Wirkung, indem sie ihre poetische Aussage *ad hoc* auf den Wahrnehmungsgegenstand des Schiffes verlagert. Die Erdenschwere und Gebundenheit des Bauern an seine Ackerkrume transformiert die Prosa auf das nautische Bild der an den Rudern und Bänken gleichermaßen gebundenen Sklaven. Dabei wird das Prosabild des Bauern, der in seinem Bewegungsradius immerhin noch seinen Acker abschreiten und ermessen konnte, im Topos des Schiffsinners komprimiert.

Die im Fahrzeug eingeschlossenen Ruderer, die sich in einer Zwangsgemeinschaft der Willkür und der stoischen Gebärde ihres „Antreibers“ ausgesetzt sehen, werden zum Sinnbild des Gebunden-Seins und zum Exempel dessen, was die *Ästhetik des Widerstands* als nimmermüde Leidgeschichte derer vorträgt, die sprichwörtlich auf der falschen Seite leben²⁹⁵ und dadurch nicht nur von den materiellen, sondern von den sinnlichen Aspekten des Lebens ausgeschlossen bleiben.

Die Rolle des Navigators in diesem Prosastück ist durch die im Voraus genannten Expeditionen der Figur des Herakles zugewiesen, der mit seinem erweiterten Weltbild die Konvention durchbricht und die Allmacht der Götter in Zweifel zieht²⁹⁶. Für die Identifikation der Romanhelden ist diese in ihm angelegte Aufbruchsstimmung gleichgesetzt mit seiner Affinität zum Meer und zu den Schiffen. Was den Ich-Erzähler belangt, der schließlich die Reflexionsgegenstände des Romans bindet und sie artikuliert, ist dieser Aspekt von großer Bedeutung, da er sich selbst ohnehin dem Nautisch-Maritimen stark verbunden fühlt: Sich mit Herakles zu beschäftigen, geht mit diesem Interessensgebiet einher und erleichtert den Zugang zum Mythos; diese Duplizität, einen neuen Wahrnehmungsinhalt mit dem ureige-

²⁹⁵ Vgl. ÄdW, I, S. 103: „Diese Stadt, sagte mein Vater, in der die Patrizier in den Parkanlagen promenierten, in der die Warenlieferanten zu den geheizten Villen an der Contrescarpe, der Schwachhauser Heerstraße kamen und in der in den Arbeitervierteln gehungert und gefroren wurde ...“ In der Begegnung mit Kafkas Prosawerk und der Übertragung auf die eigene ‚Lebenswirklichkeit‘ des Protagonisten heißt es: Vgl. ÄdW, I, S. 178/179, „Nie hatten meine Eltern, meine Freunde selbst ihren Platz wählen können, wir mußten uns versetzen lassen, so wie es gerade kam, noch froh darüber, daß wir überhaupt untergebracht wurden. Ich sah vor mir meine Mutter, gekrümmt im Sofa sitzend, ihr Hüften, ihr Rücken rheumatisch nach dem jahrelangen Stehn auf dem Steinboden der Fabrik, ich sah Coppis Mutter, die geschwollenen Füße in der Wasserschüssel ...“

²⁹⁶ Vgl. ÄdW, I, S. 39: „Früher war es einfach und wahr gewesen, daß die Götter die Welt, mit allem Leben drin, geschaffen hatten, nach dem Vorstoß über die Berge und Meere aber und der Ausdehnung des Blicks nach oben schwindelte es ihn nicht einmal mehr beim Gedanken, daß die Erde, allein gelassen von den Göttern, mit ihm im Weltall dahinflog.“

nen Interesse für die *Topoi* von Schiff und Meer zu verknüpfen, taucht mehrfach in der *Ästhetik des Widerstands* auf.

Um die Gegensätzlichkeit zwischen den Gewinnern und den Verlierern aus dem Lauf der Geschichte zu verstärken, wird Herakles' Rolle des Navigators mit weiteren Merkmalen ausgestattet. Während die Dichotomie zwischen dem oberen und unteren Teil des Schiffes bereits durch die geografischen *Termini* der „Monsune() und Passatwinde()“ unterstützt wird, die als Wetterformationen ausschließlich von denen auf Deck wahrgenommen werden können (und in der Nautik als unverkennbare Signale gelten, in eine andere Zeit- und Klimazone vorgedrungen zu sein), ist die Besatzung im Inneren des Schiffes vor allem von der sinnlichen Erfahrung, die „Weiten des Meeres“ zu sehen, ausgeschlossen.

Die semantische Organisation kontrastiert die sinnliche Erfahrung des Nautischen mit der eingeschränkten Perspektive der Sklaven im Inneren des Schiffes; die Substantivierungen „das einförmige Vorbeugen“ und „das kurze harte Zurückschnellen“, verbunden mit den negativ gestimmten Adjektiven, unterstreichen das literarisch verfertigte Bild der Ungerechtigkeit und der Unverhältnismäßigkeit. Dieser Kontrast gipfelt in der ostentativen Selbstbestimmung des Navigators, der seine „Weltneugier“²⁹⁷ befriedigen kann und sich zudem als Nutznießer des nautischen Unternehmens herausstellt.

Peter Weiss hat dabei diese Weltneugier des Seefahrers²⁹⁸ differenziert und sie der absolut fremdbestimmten Lage im Schiffsinneren gegenübergestellt. Hier herrscht die Situation vor, die der Protagonist angesichts der eigenen proletarischen Herkunft²⁹⁹ nur allzu gut kennt: das Leben steht einzig unter dem Primat der Arbeit und verbraucht sich mit dem körperlichen Verschleiß und der puren Sorge um die Existenz. „Die zum Dienen Verurteilten welkten schnell dahin in der Monotonie“, heißt es, um dann die Figur des Herakles davon abzusetzen: „er aber, für den es Initiative und Abwechslung gab, verjüngte sich.“ (ÄdW, I, S. 40) In der Sklavenarbeit unter Deck, allein dem rhythmischen Impetus der Antreiber gehorchend und von den Erfolgen und dem Profit der Expeditionen ausgeschlossen zu sein³⁰⁰, entspricht den Arbeitern, die die Werkbänke bedienen und sich dabei in einem genau festgelegten Bezirk aufhalten. Das Vorbild, diese *Circulus vitiosus* zu durchbrechen, ist die zur See fahrende Gestalt des Herakles:

²⁹⁷ Vgl. Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive, a.a.O., S. 17

²⁹⁸ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 11: „Daß hier, an der Grenze vom festen Land zum Meer, zwar nicht der Sündenfall, aber doch der Verfehlungsschritt ins Ungemäße und Maßlose zuerst getan wurde, ist von der Anschaulichkeit, die dauerhafte Topoi trägt. Mit Sorge blickt schon Hesiod in den „Erga“ auf den Bruder Perses, der sein Herz voll Leichtsinn von der Landarbeit weg auf die Chance der Küstenschiffahrt gerichtet hat, wie vor ihm der Vater im Drang nach besserem Leben häufig zu Schiff unterwegs gewesen war.“ (kursiv im Original; Anm. M.W.)

²⁹⁹ Vgl. Achim Kessler: „Schafft die Einheit!“. Die Figurenkonstellation in der *Ästhetik des Widerstands*, Hamburg, 1997, S. 53-58; Vgl. Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache, a.a.O., S. 51-57

³⁰⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 40: „Mit ihren gefüllten Speichern, ihren beladenen Lastschiffen, ihren Landhäusern, Palästen und Kunstschatzen beweisen die Unternehmer die Richtigkeit ihres Vorgehns. Sie standen auf der Seite des Fortschritts, sie verteilten die Arbeit, sie holten sich heran, den sie brauchten, sie entließen den, der ihnen nicht mehr paßte ...“

„Für den Unfreien gab es immer nur das, was unmittelbar vor ihm war, und sein ganzes Mühn hatte sich zu verbrauchen, um damit fertig zu werden. Für den Freien gab es ständig die Spannung des Neuen, er zeichnete Küstenlinien und geographische Formationen auf, ermittelte Schifffahrtsrouten, Fundstellen von Rohstoffen, Austauschmöglichkeiten.“ (ÄdW, I, S. 40)

Signalwörter für die Übertragung des Herakles-Mythos auf die Erzählinhalte des Romans sind die bezeichneten „Küstenlinien“ und „Schifffahrtsrouten“. Als autarke Vorstellungsinhalte bestimmen sie wirksam den Handlungsverlauf und zeigen in der *Ästhetik des Widerstands* den häufigen Wechsel der Schauplätze an. Formalästhetisch verursachen sie aber vor allem eine direkte oder indirekte Wiedererkennung mit dem Herakles-Motiv und mit dem initiierten Galeeren-Bild, immer dann, wenn sich im Roman Schiffe bewegen, Küsten und Häfen angesteuert oder verlassen werden.

Peter Weiss hat die erste ausführliche Auseinandersetzung des Protagonisten und seiner Freunde mit Herakles von der Museumsinsel aus in die Berliner Stadtlandschaft verlagert. Sind das Pergamon-Museum und die steinernen Abbild-Rudimente des Herakles bereits von fließendem Wasser (Spree) umgeben, so verläuft auch die weitere Beschäftigung mit ihm in der Nähe der Berliner Gewässer³⁰¹. Auch der mit dem Eroberer verbundene Logistik- und Handelsaspekt, der die mythologische Gestalt auszeichnet, ist dort vorbereitet. Die prognostizierten „Austauschmöglichkeiten“ und weit gespannten Handelsverschränkungen, die mit Herakles' Namen verbunden werden, finden sich bereits in der Alltagswirklichkeit des Ich-Erzählers wieder; wie für die Ruderer auf der Galeere gilt auch für ihn, am Nutzen nicht beteiligt zu sein und stattdessen, wie die im Herakles-Bild genannten „Unfreien“, die Mühe der Existenz zu spüren und die immer gleichen Arbeitsschritte auszuführen:

„Hier, in einem der niedrigen, langgestreckten Ziegelsteingebäude in der Heidestraße, zwischen dem Gelände des Lehrter Güterbahnhofs, mit seinen Werkstätten, Magazinen, Lokomotivenhallen und rangierenden Zügen, und dem Gedränge der Lastkähne im Kanal, der den Humboldthafen mit dem Nordhafen verband, war ich beschäftigt mit der Entgegennahme von Ausrüstungsteilen, die aus Hamburg, vom Bergedorfer Eisenwerk, und von der Stockholmer Hauptfirma kamen, sowie mit der Verpackung der fertiggestellten Zentrifugen für den Meiereigebrauch.“ (ÄdW, I, S. 16)

Die Analogie zwischen der Galeere und dem „langgestreckten Ziegelsteingebäude“, in dem der Protagonist seine monotonen Arbeitsschritte ausübt, ist evident. Auch die „ermittelte(n) Schifffahrtsrouten“, der Vertrieb von „Rohstoffen“ und die allgemein skizzierten „Austauschmöglichkeiten“ aus den Eroberungsfahrten des Herakles, die er, „seinen Besitz zu vermehren“ (ÄdW, I, S. 39), anstrengt, tauchen als Korrespondenzen in dem Berliner Gewerbe-Bild auf. Die dort bezeichneten nautischen Wahrnehmungsgegenstände der

³⁰¹ Vgl. ÄdW, I, S. 17/18: „... dann in der Georgenstraße, an den Viadukten entlang, im Gedonner der Straßenbahnzüge, zum Kupfergraben zurück, auf der Brücke zum Schloß Monbijou, in den Anlagen am Ufer ... abbiegend zum Hackeschen Markt, bis zur Rosenthaler Straße, Ecke Linienstraße, wo Familie Coppi im dritten Stock des zweiten Hinterhofs wohnte, entwickelte uns Heilmann, hier und da auch schon auf das Vorhaben des Herakles hinweisend, seine seit Jahren in Schreibheften festgehaltne Vorstellung einer zukünftigen Gesellschaft, in der, nach den Erfahrungen des Zwangs, des Betrugs, der Erniedrigung und jeder Art von Tortur, die gewohnten Ordnungen, Gesetze und Tabus aufgehoben waren.“

„Lastkähne“, des Kanals und der beiden Binnenhäfen sowie die erwähnten Distinktionen Hamburg und Stockholm unterstützen die assoziative Verbindung zum Herakles-Mythos und der Expeditionsfahrt.

Der Ausschluss der so genannten „Unfreien“ und „Gebunden(n)“ (ÄdW, I, S. 40) von den ökonomischen Gewinnen aber auch von den verantwortlichen Aufgaben des Navigierens und des Berechnens von Routen, zeichnet in ähnlicher Weise die Situation des Ich-Erzählers aus, der als „Lagergehilfe bei Alfa Laval“ (ÄdW, I, S. 16) die Handelsrouten nur vom Hörensagen kennt und die Waren, die Mechaniken und Maschinen nur entgegennimmt und verpackt. Von der „Spannung des Neuen“, die der „Freie“ erlebt und die in Herakles personifiziert ist, ist der Protagonist in seiner Berliner Situation genauso ausgeschlossen wie die Ruderer in der Galeere. Die Identifikationsgrundlage zwischen den Romanfiguren und Herakles besteht demnach darin, es dem kühnen Halbgott gleichzutun und der räumliche Enge sowie der Gebundenheit, der vermeintlichen Sicherheit des Hafens³⁰², zu entkommen und sich so den Herausforderungen zu stellen.

In der metaphorischen Konstruktion geschieht das im Wagnis der Seefahrt als *navigatio vitae* genauso wie in der konkreten (freilich fikionalisierten) Erzähl-Handlung, Schiffe zu betreten und sich dem gefährlichen Raum des Meeres zu nähern oder gar zu stellen. Die *Ästhetik des Widerstands* schildert mehrfach biografische Spuren der Romangestalten, bei denen tatsächlich das ‚Zur-See-Gehen‘ und auf einem Schiff anzuheuern, der mutige Ausweg aus einer Stagnation oder einer Erfahrung der *Krisis* ist. Peter Weiss hat die Überfahrt Lotte Bischoffs durch zwei Meere und durch die symbolische Schleusung des Nord-Ostsee-Kanals besonders exponiert und diese mit artistisch eindringlich entworfenen Mythos-Emblemen ausgestattet³⁰³. Von dieser plakativen Schiffsfahrt abgesehen, die neben dem Géricault-Block die zweite große Nautik-Szene des Romans darstellt, finden sich zahlreiche marginale Hinweise darauf, dass der Autor das Herakles-Ideal der mutigen Ausfahrt auf die Handlungsweise der Romanfiguren überträgt und diese die Reflexionen³⁰⁴ über den attraktiven Mythos des Seefahrers³⁰⁵ bereits appliziert oder verinnerlicht haben. Als Disposition

³⁰² Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik a.a.O., S. 35: „Der Hafen ist keine Alternative zum Schiffbruch; er ist der Ort des versäumten Lebensglücks.“

³⁰³ Vgl. Arne Melberg: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, a.a.O., S. 226: „Im dritten Teil fungiert sie (Lotte Bischoff; Anm. M.W.) als Kurier zwischen Stockholm und Berlin; gerade ihre unheroische und unansehnliche Gestalt macht sie für die gefährlichsten Aufträge geeignet (...) Sie ist listig, sie wechselt die Gestalt, sie fügt sich den Umständen und sie überlebt – wie der Odysseus des Mythos’. Denn Odysseus ist der überlebende Held. Er ist der Exilierte, der Seefahrer, der listig sich Verändernde.“

³⁰⁴ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik a.a.O., S. 35 „Dieses Leben bleibe eben nur im Gang durch das, was ihm auch tödlich werden kann: *Tout est dangereux ici-bas, et tout est nécessaire.* (im Text kursiv; Anm. M.W.) Der Schiffbruch ist nur Symptom dieser Antinomie von Antrieb und Bedrohung (...) Es ist wiederum eine der Antinomien des Daseins, daß Reflexion und Entwurf dem Handeln vorausgehen müssen ...“

³⁰⁵ Die Merkmale des Seefahrers als naturwissenschaftlich geprägten Pragmatiker definiert Coppi ausgehend von der Rolle der pergamenischen Intellektuellen: Vgl. ÄdW, I, S. 37: „Sie gehörten zum Stand der Handelsherrn und Seefahrer, und ihre Untersuchungen gingen stets von konkreten Aufgaben aus. Brücken, Häfen und Befestigungen mußten errichtet werden. Konkurrenten waren auszuschalten, feindliche Expansionen einzudämmen. Transportwege über Land und Meer waren zu erweitern, Rohstoffe zu erschließen, Kolonien zu gewinnen, und zu diesem Zweck mußten sie die Eigenschaften der Elemente kennenlernen und die Welt in einem Sinn erklären, der auf alle Ausschweifungen in mystische Regionen verzichtete.“

seines Textes hat Peter Weiss den nautisch-maritimen Nimbus aus der Herakles-Gestalt erkennen lassen und dabei das Credo aus dem Mythos in planerisches Handeln der Romanfiguren umgesetzt:

„Wer glaubte, daß die Erde eine vom Strom des Okeanos umgebne Scheibe war, über die des Nachts die Lampen der Götter gezogen wurden, wer glaubte, daß Selene mit ihrem sich erhellenden und verdunkelnden Mondspiegel die Leichtigkeit und die Schwere kommender Ereignisse bestimmte und daß Poseidon die Wellen an die Gestade blies und den Seefahrers Blitze aus den Wolken entgegenschleuderte, der wagte sich allein nicht ins Weite, der hatte sich dem Schutz des Führenden und Bewaffneten anzuvertrauen.“ (ÄdW, I, S. 38).

9.12.3 Der Herakles-Mythos als ein Ästhetik des Widerstands und die Übertragung einer Übertragung

Was genau ist die poetologische Absicht dieses evokativen und ästhetisch durchdachten Prosaausschnitts? Und welche Verbindung besteht zu Herakles?

Die Textepisode mit der markanten Anapher und dem Chiasmus erzählt seinerseits mythologische Stoffe. Bereits in der sprachlichen Verfertigung werden dabei die ihnen zu Grunde liegenden Ideen als naiv vorgeführt und in gewisser Weise ironisiert. Gemeint sind die Vorstellungen, die Erde sei eine Scheibe, dass nachts Lampen am Himmel erscheinen, die genauso wie das Mondlicht von den Göttern manipuliert werden. Auch die für die Seefahrt relevanten meteorologischen Erscheinungen unterliegen der Willkür des Gottes Poseidon. An die Allmacht der Götter zu glauben, wie es die Anapher bestärkt, verhindert aber, sich ins Weite zu wagen. Bezieht sich das ephemere „Weite“ in der semantischen Folge von Meer, Küste und Seefahrt zunächst selbstverständlich auf das Nautisch-Maritime, so eröffnet der abschließende Nebensatz den erweiterten Wirkungszusammenhang auf die gesellschaftliche Sphäre und lenkt *nolens volens* die Aufmerksamkeit auf die Missstände von Konformismus und Abhängigkeit.

Der Textausschnitt formuliert schon mit den ausgewählten Paradigmen oder Klischees einen anthropologischen Nebensinn und äußert so sein lebhaftes Interesse, diesen Zustand nicht nur zu pointieren, sondern ihn zu zerschlagen, wie es der virulente Titel des Romans als eine Ästhetik des Widerstands ohnehin vorschlägt und als Programm artikuliert.

Herakles' Streben ist es, diesen archaischen Vor-Mythos und die damit verbundene Determiniertheit des Menschen zu durchbrechen und sich aus dem angeblichen „Schutz des Führenden und Bewaffneten“ zu lösen und stattdessen eigenständig das „Weite“ anzustreben. Den *Status quo* der Götter, die ihn über diese Hörigkeit erst erlangen, deren Machtposition will Herakles nicht nur in Frage stellen, sondern beides radikal durch eine Selbstbestimmung des Menschen und durch eine Modernität des Denkens, eine Bewusstseins-erweiterung im Sinne der proklamierten „Weite“, der „Weite des Meeres“ (ÄdW, I, S. 40) ablösen. Statt des Aberglaubens an Lampen, die nachts am Himmel angeschaltet werden und der irrwitzigen Vorstellung eines regulierbaren Mondspiegels oder von der Laune des Gottes Poseidon manipulierten Windverhältnisse abhängig zu sein, verlegt sich Herakles auf die empirische Wirklichkeit und auf eine einfache, aber effektive vor-wissenschaftliche Metho-

dik³⁰⁶, die sich mit den gewonnenen Erkenntnissen ein neues Weltbild aneignet, das fast beschwörend-apodiktisch die Annahme der Erde als eine Kugel voraussetzt:

„... die Lage der Sterne auf der Himmelskarte verzeichnend, die Regeln kennenlernen, nach denen das Mondlicht abnahm und zunahm, begründete er seinen Kalender, genau errechnend die Dauer der Erdumdrehung der Umlaufzeit des Monds um die Erde, des Kreisgangs der Erde um die Sonne ...“ (ÄdW, I, S. 39)

Dem Glauben, „daß die Götter die Welt, mit allem Leben drin, geschaffen hatten“ (ÄdW, I, S. 39) setzt Herakles die Hypothese einer Evolution, physikalischer Vorgänge im Erdkern, einer Verdriftung von riesigen Geröllmassen und der geologischen Formung von Reliefs auf der Erdoberfläche entgegen. Er verfügt über ein aufgeklärtes Denken und weiß um das Phänomen der Gezeiten und kann so Ebbe und Flut auf die Gravitationskraft beziehen. Seine geographischen Kenntnisse über die „Strömungen, Monsune() und Passatwinde()“ (ÄdW, I, S.40) entthronen und entzaubern die Allmacht Poseidons, vor allem dessen arbiträren Einfluss auf die Seefahrt und damit auf die Menschen, die ängstlich sind, sich das Meer gefügig zu machen und die „Weite des Meeres“ als Chance zu nutzen. Während die Götter an der Verbreitung ihres linearen oder einfältigen Weltbildes interessiert sind und die öffentliche Meinungsbildung entsprechend forcieren, zeichnet sich Herakles gerade dadurch aus, dass er seinen Wissensvorsprung nicht unter Volk bringt und ihn so strategisch einsetzt³⁰⁷. Diese List und dieser ungebremste Fortschrittsglaube ist die Basis der „heraklischen Lebensquelle“³⁰⁸.

Im nautischen *Terminus technicus* bzw. im Berufsbild „Navigator“ (ÄdW. I, S. 40) finden diese beiden Charaktereigenschaften zueinander und gleichzeitig eine adäquate Bezeichnung. Für Peter Weiss ist Herakles die personifizierte Erscheinung, nicht das überkommene und tradierte Bild des Mythos fortzuschreiben, wie es sich im Machtgebaren Poseidons darstellt, sondern stattdessen das ambivalente Potential von Mythos zu integrieren und es für sein Ästhetik-Konzept nutzbar zu machen³⁰⁹. Freilich steckt hinter diesem artistisch

³⁰⁶ Vgl. ÄdW, I, S. 39: „Aus einem Brunnen im ägyptischen Syene peilte er die im Zenit stehende Sonne an. Die Schnur des Lots vermittelte die Linie, die sich vom glühenden Gestirn zum Erdmittelpunkt zieht ließ (...) Anhand dieses Winkels und des Abstands zwischen den beiden Orten ließ sich der Grad der Erdkrümmung finden und sodann der Umfang der Erde feststellen, fast auf den Kilometer exakt.“

³⁰⁷ Vgl. ÄdW, I, S. 39: „Doch wie er hier, in der Talmulde, in der Olivenpflanzung die Gründe der Mondverdunklung, der Sonnenfinsternis, der Ebbe und der Flut, der Gewitter und Regenfälle für sich behielt, so verschwie er, wie Massen des Urstoffs sich einst aus dem All losgerissen (...) die Kontinente aus dem kochenden Wasser stiegen und im Schlamm sich die ersten fischähnlichen Wesen entwickelten, aus denen der Mensch hervorging.“

³⁰⁸ Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive, a.a.O., S. 23

³⁰⁹ Vgl. Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 144: „Ausgehend von einer euhemeristischen Mythosbetrachtung gelangt Weiss zu einer gesellschaftlichen Deutung, die besagt, daß der Mythos in seinen kognitiven und normativen Orientierungen der Legitimation und Affirmation der gesellschaftlichen Machtverteilung. Dagegen wird das in der Ambivalenz des Mythos angelegte revolutionäre Potential aktiviert, und auf diese Weise kann Herakles zum Vorbild der Widerstandskämpfer und der Mythos zum Modell für den Widerstand werden.“

genuinen Verfahren ein eminent historisch-soziales Vermächtnis³¹⁰ und ein zutiefst persönliches Anliegen, das Peter Weiss mit der *Ästhetik des Widerstands* vorträgt.

Der metaphorische Gehalt des Herakles-Mythos in der *Ästhetik des Widerstands* ist, so besetzen, die Übertragung einer Übertragung. Denn: Mit Herakles' Verhältnis zu der alten Götterwelt bietet sich eine für den Horizont des Romans relevante gesellschaftspolitische Parabel, sich dem „Schutz der Führenden und Bewaffneten“ (ÄdW, I, S. 38) eben nicht „anzuvertrauen“ (ebd.), sondern sich ihm zu entziehen und Wissen und Kenntnisse zu mobilisieren, um die Machtverhältnisse zu verändern und das Weltbild zu erweitern. Dieser mythologische Kerngedanke wird durch Herakles' Biografie als eine ausgesuchte Widerstandsleistung auf den Roman übertragen; diese Übertragung indes geschieht durch die Idee des Seefahrers Herakles und sein Wagnis, aufs Meer hinauszufahren:

„... denn Herakles sei doch ein Händler, ein Seefahrer gewesen, und somit ein Räuber und Kolonisator, nur habe er, weil er eben höher hinaus wollte, die erbeuteten Herden und Schätze für sich zu geistigen Reichtümern sublimiert, ein gewöhnlicher Vorgang sei diese Verzaubrung materieller Güter in Gewinne höchster Kultur.“ (ÄdW, III, S. 170)

Peter Weiss' schriftstellerisches Verfahren nutzt die symbolhafte Darstellung *qua* mythologischer Stoffe, in der das nautisch-maritime Moment bereits den Rang einer Daseinsmetaphorik³¹¹ inne hat und selbst der Schiffbruch³¹² als die von Blumenberg in seiner Untersu-

³¹⁰ Insbesondere der Diskurs zum Ende des III. Bandes über die Kunst und über die Rolle der Arbeiterklasse in ihr, trägt Züge eines Vermächtnischarakters. Ausgehend von einem Bildnis Menzels heißt es: „Das zentrale Stück mit den Männern in ledernen Schürzen, schwere Stangen und Zangen schwingend, wies den ganzen Betrug auf, der an der Arbeiterklasse begangen wurde. So waren die Arbeitenden, ausgenutzt von den Macht-habenden, dazu gezwungen worden, den Feldzug gegen Frankreich zu ermöglichen, so hatten sie, verleitet von ihren eignen Parteiführern, den Weltkrieg mit ins Rollen gebracht, und so schmiedeten sie nun dem Faschismus die Waffen.“ (ÄdW, I, S. 356) Das mit dem Herakles-Mythos auftauchende Dilemma, sich freiwillig dem „Schutz der Führenden und Bewaffneten“ zu unterwerfen, ist in diesem Exkurs über die Misere des Proletariats und seiner politischen Unmündigkeit enthalten. Vgl. Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss. „Die Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, a.a.O., S. 150-160; Vgl. Peter Stoppacher: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 99: „Die Beschäftigung mit dem Pergamonfries bei der Aufarbeitung ihrer eigenen proletarischen Geschichte, die sie sich im Gegensatz zur herrschenden Geschichtsschreibung aneignen müssen. Parallel dazu werden auch die kulturellen Güter von den Bedeutungen, die sie im traditionellen Bildungssystem innehaben, losgelöst. Die wenden sich gegen den repräsentativen Gebrauch der Kunst und gegen die ausschließliche Inanspruchnahme dieser durch die Oberschicht, die zur Entstehung eines Hegemonieapparates führte, der über die Verfügung kultureller Kompetenz zugleich soziale Positionskämpfe entscheidend mitbeeinflusste und Herrschaftsbeziehungen legitimierte.“

³¹¹ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 9: „Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen. Das Repertoire dieser nautischen Daseinsmetaphorik ist reichhaltig (...) Unter den elementaren Realitäten, mit denen es der Mensch zu tun hat, ist ihm die des Meeres ... die am wenigsten geheure. Für sie sind Mächte und Götter zuständig, die sich der Sphäre bestimmbarer Gewalten am hartnäckigsten entziehen.“ Vgl. Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandte Motive, a.a.O., S. 49

³¹² Vgl. ÄdW, I, S. 46: „Wie Alexander einst vorgab, ein Nachfahre des Herakles zu sein, so erklärte er, daß er in direkter Linie von Telephos, dem Sohn des Herakles, abstamme, der, nachdem seine Mutter, Auge, beim Schiffbruch umgekommen war, auf dem Berg von Pergamon eine Bleibe gefunden hatte.“ Der frühe Verlust der Mutter taucht in Begleitung des Schiffbruch-Topos' als Analogie bei Géricault wieder auf. Vgl. ÄdW, II, S. 17: „Er kniete auf dem Boden, über dem Zeichenpapier, hinter verriegelter Tür, völlig allein mit seinen Geheimnissen, ein paar Tage lang aß und trank er nicht, kroch umher auf den Bohlen, umgeben von Halluzinationen, es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war ...“ Damit ist der Schiffbruch mit dem Thema des Todes der Mutter assoziiert, eine Evidenz, die auch im mysteriösen Sterben der Mutter des Protagonisten eine Rolle spielt. Dass diese Evokation literarisch beabsichtigt ist, zeigt die Epi-

chung über diesen Gegenstand, so benannte legitime Konsequenz der Seefahrt vorkommt. Mit dem oppositionellen Bild eines Herakles, der die zürnenden Blitze am Himmel nicht als das Recht eines Gottes anerkennt, sondern die Unbill von Sturm und Wellen in der Seefahrt mit meteorologischen Ursachen in Verbindung bringt, hat der Roman dem metaphorischen Zeichensystem von Nautik und Maritimen einem effektvollen Auftritt gewährt und diesen mit der Übertragung eines mythologischen Gehalts zusätzlich potenziert:

Die gesellschaftspolitischen Implikationen, die sich aus dem Herakles-Mythos³¹³ ergeben (Aufbegehren gegen die „Führenden und Bewaffneten“), sind im Romanverlauf als Widerstandsleistungen genauso zu verifizieren, wie vor allem die mit Herakles annoncierten „Schiffahrtsrouten“ und „Austauschmöglichkeiten“. Mit Herakles entdeckt Peter Weiss einen poetologischen Gewährsmann, der die Seefahrt in ihrer metaphorisch-mythologischen Valenz glaubhaft vertritt und damit eine prädestinierte Ausgangserfahrung³¹⁴ im Roman etabliert: Das feste Land als den einzig für seine Romanfiguren angemessenen Aufenthalt durchlässig zu machen für die nautisch-maritime Erfahrung von Mobilität und Bewusstseinsweiterung, um so die „Fesseln der von Gott geschaffenen und tyrannisch in Ordnung gehaltenen Welt“³¹⁵ zu durchbrechen.

Kennt der Ich-Erzähler, eingebunden in sein Arbeitsverhältnis, Hamburg und Stockholm nur als Zuliefer-Orte für technische Gerätschaften, so zeigt der Roman ihn schon bald, wie er sich diese beiden Städte erschließt³¹⁶ und darüber hinaus in Spanien unmittelbar die Spuren des Herakles aufsuchen kann. Als er bereits in Schweden ist, setzt der Text zu einem Epilog auf die Spanienerfahrung und das Scheitern der Internationalen Brigade an: Darin enthalten ist eine bezeichnende Schiffspassage nach Frankreich, die eine parabolische Qualität erhält: „In einem Kontingent von dreihundert Angehörigen der republikanischen Armee wurden wir zunächst nach Marseille ausgeschifft.“ (ÄdW, I, S. 178) Mit dieser Trans-

sode, in der der Tod der Mutter geschildert wird. Mit der Anrufung des Herakles, dessen Mutter beim Schiffbruch umgekommen ist, taucht auch die mythologische Figur der Medusa auf, die als gleichnamige Fregatte Schiffbruch erlitten hat: Vgl. ÄdW, III, S. 129: „Der Prozeß des Sterbens sei eingeleitet und lasse sich mit Wasser, Traubenzucker und Salzen ebensowenig aufhalten wie Boyes Tod (...) Manchmal, als wir am Bett meiner Mutter saßen, während der vorzeitig beginnenden Schneefälle, war es uns, als sterbe in ihr nicht nur ein einzelner Mensch, sondern ein Meer von Menschen, und es hätte eines Herakles bedurft, um den Kampf aufzunehmen gegen diese Hydra des Todes, aus der immer wieder ein neuer Schreckenskopf hervorschoß, und dabei lag sie ganz reglos, nichts wies darauf hin, daß sie litt.“

³¹³ Vgl. Harry Timmermann: Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 265: „Der mythische Halbgott und messianische Hoffnungsträger wird ... zu einem revolutionären Volkshelden – der in der auf den gegenwärtigen Kampf bezogenen Deutung nicht nur für die religiöse Idee einer absoluten Neuen Ordnung, sondern vor allem für den politischen Träger der Verwirklichung dieser Idee steht, in der kollektiven Übernahme: „die potentielle Kraft der arbeitenden Menschen.“

³¹⁴ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 14

³¹⁵ Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive a.a.O., S. 17

³¹⁶ Vgl. ÄdW, II, S. 76: „Jetzt fiel mir ein, daß wir abgereist waren aus Bremen, wir hatten, auf der Reise nach Berlin, einen Tag Aufenthalt gemacht in Hamburg ... gleich würden wir zum Hafen und durch den Elbtunnel gehn, es war mein Wunsch gewesen, diesen Tunnel, tief unter den Wassermassen, den großen Schiffen, zu betreten.“

fer-Szene entwickelt der Text eine assoziative Reminiszenz an die Gestalt des Herakles³¹⁷ und an die Zeit, als er noch Schafshüter war sowie an das damit verbundene Motiv des Augias-Stalles³¹⁸.

In den *Notizbüchern* hat sich Peter Weiss mit diesen beiden Aspekten aus dem Herakles-Mythos eingängig beschäftigt, vor allem mit Blick auf die einfache Herkunft des Halbgottes und seinen daraus sich befreienden Werdegang³¹⁹. Gerade dieser Aspekt begünstigt die Identifikation der Jugendlichen vor dem Pergamonfries: Herakles wird als einer von ihnen erkannt. Wenn Peter Weiss seinen Ich-Erzähler in einer variierten Schafsstall-Situation zeigt und diesen sich an sein Aufwachsen mit Vieh erinnern lässt, so wird hier ästhetisch kalkuliert eine Parallele hergestellt und die Charakterisierung der Mythos-Gestalt auf den Protagonisten übertragen. Dass diese Übertragung der Komposition des Herakles-Mythos beabsichtigt und bereits im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* angelegt ist, zeigt die dort genannte Stadt Marseille, die sich dank Herakles' hegemonialem Streben und seiner intuitiven Einschätzung, zu einer wichtigen Handelsmetropole entwickelt. Es ist jene Hafenstadt, die von den entlassenen Brigardisten angesteuert wird, nachdem sie mit ihrem Einsatz auf der Iberischen Halbinsel gescheitert sind. Bevor die Stadt *expressis verbis* genannt wird, entwickelt die relevante Textstelle selbst eine nautischen Daseinsmetaphorik, in der Herakles' Drang nach neuen Handelsgebieten und der Erweiterung seiner ökonomischen Vormachtstellung, insbesondere in den Küstenregionen, im übertragenen Sinn als Wagnis, als Vorstoß ins *Inconnu*³²⁰, gedeutet wird und sogar mit einer Anspielung auf das Unbewusste³²¹ als unbekannte, rätselhafte Größe versehen wird:

³¹⁷ Die genaue Bezifferung der Brigadisten auf 300 ist der assoziative Mittelwert zwischen den beiden auftauchenden Zahlen aus der berühmten Heldentat des Herakles, den Stall des Königs von Elis, Augias, zu reinigen und dabei die beiden Flüsse Alpheus und Peneus in das Stallinnere zu leiten, um so der Aufgabe überhaupt Herr zu werden und den seit 30 Jahren angesammelten Mist von 3000 Rindern herauszuspülen

³¹⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 456: „Herakles im Augiasstall: endlich aufräumen mit der ganzen alten Scheiße!“

³¹⁹ ebd., S. 324: „Er ist selber in diesen Feldern aufgewachsen, ist untrennbar mit ihnen verbunden, hat seit jeher diese Luft eingesogen, hatte als Kind dort Schafe gehütet, wie Herakles saß er, träumend, über die Weite der Felder, hinauf zu den Wolkengebilden blickend -“

³²⁰ Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 87: „Das Meer ist zwar immer der Ort der Gefahr, die Baudelaire im Bild der *Circé tyrannique* auf die älteste dichterische Schilderung der Meerfahrten, die Fahrt des Odysseus, bezieht; aber das Meer ist hier zugleich der Ort der Freiheit, ist als solcher Ziel des Aufbruchs, hat alle Wünsche des Ankommens durch den unstillbaren Genuß des Überraschenden, des immer Wechselnden, des Unvorhergesehenen ersetzt.“

³²¹ In seiner Schrift *Das Trauma der Geburt* wählt Otto Rank die Figur des Herakles aus, um paradigmatisch zu zeigen, dass der Wagemut des Helden und somit seine ausgedehnten Eroberungsfahrten eine Art Kompensationsleistung darstellen, die Traumatisierung durch die Geburt zu überwinden und sie gleichzeitig zu reproduzieren. Vgl. Otto Rank: Das Trauma der Geburt, a.a.O., S. 104: „Wie den Mythen dabei, genau wie den Neurosen, ganz reelle Reminiszenzen an die beiden erlebten Urtraumen zugrunde liegen, möge ein kurzer Hinweis auf den Heraklesmythos illustrieren, der ausdrücklich berichtet, wie schwer die Geburt des Herakles gewesen sei. Und aus seiner Säuglingszeit wird eingehend geschildert, daß das von der Mutter ausgesetzte, d.h. aus ihrem Leibe ausgestoßene Kind von der Göttermutter Hera selbst an die Brust gelegt wurde. Aber der kräftige Knabe bereitete ihr, wie die Sage weiter erzählt, solche Schmerzen, daß sie das Kind unwillig zu Boden warf.“ Die Deutung deckt sich mit dem, was Heilmann aus der schweren Geburt des Herakles schließt: Vgl. AdW, I, S. 18/19: „... und allmählich erst konnten wir den Erwägungen folgen, welche Art von Wendungen Herakles dabei vollzogen, welche Fehler er begangen und, vielleicht, welche Erkenntnisse er auf seinen Fahrten gewonnen hatte. Die Richtung, die er solchermaßen einschlug, war von Anfang an vorgezeichnet, denn gegen die Intrigen der Mächtigen lehnte er sich bereits als Säugling auf. Hera, Schwester und Gemahlin des Zeus, hatte der vom Göttervater geschwängerten, in den Wehen liegenden Alkmene aus Eifer-

„Er aber, von alters her als derjenige bekannt, der, aus welchen Gründen auch immer, Furcht und Enge überwand und das Unbekannte suchte, zeichnete mit seinem Namen für die Vorstöße der Hellenen nach Sizilien und dem südlichen Italien, nach Kyrenaika, Korsika und ans gallische Ufer, wo Massalia, das heutige Marseille, bald zur bedeutenden Geschäftsstation wurde.“ (ÄdW, I, S. 319)

9.13 Sinnbild der Niederlage: Die Schiffspassage des Ich-Erzählers nach Marseille. Nautischer Augiasstall

Die Aufzählung der Eroberungsziele schließt mit Marseille. Durch diese syntaktische Konstruktion wird die Hafenstadt hervorgehoben und vermittelt der alten Namensbezeichnung „Massalia“ so als ein einprägsames Merkzeichen mit dem Namen Herakles verbunden. Auch die Ergänzung, dass sich die Stadt zu einer „bedeutenden Geschäftsstation“ wurde, hebt sie von den anderen Distinktionen ab, die lediglich namentlich genannt werden. Dabei übernimmt die Aufzählung eine imaginative Funktion, da sie gleichzeitig die Schiffsroute bis an die französische Mittelmeerküste nachzeichnet und Herakles' Wagemut nachvollziehen lässt, dessen Zielpunkt schließlich Marseille ist. Allein durch die sezrierisch eingesetzte rhetorische Verfertigung erfährt Marseille³²² also einen nachhaltigen Bedeutungszuwachs: Diese Stadt wird als Ort in der nautischen Ambition des Herakles, die zu eng gewordene Welt mit seinem Wagemut und seinen Schiffen zu verlassen, exponiert. Für den Romanverlauf ist diese Sonderstellung der südfranzösischen Hafenstadt ästhetisch beabsichtigt; denn das mit Herakles erwähnte Marseille hat hier eine antizipatorische Bedeutung und taucht im II. Band als Endpunkt der Schiffsreise auf, die die demissionierten Spanienkämpfer nach Frankreich führt.

Dabei taucht ebenso die nautische Daseinsmetaphorik, wie sie mit den Schiffen des Herakles durch das südliche Europa verkörpert ist, mit den dort befahrenen „Küstenlinien“, den „ermittelten Schifffahrtsrouten“ und den „Austauschmöglichkeiten“ (ÄdW, I, S. 40) als Vorstoß ins Unbekannte und Neue wieder auf. Und auch das beiläufig erwähnte Moment des Unbewussten, „aus welchen Gründen auch immer“ (ÄdW, I, S. 319) unterwegs zu sein, setzt sich in der folgenden Schiffspassage fort:

„Da die Kabinen überfüllt waren von Priestern, die zu einem ökumenischen Kongreß reisten, hatte man uns im Lastraum, zwischen Schafen und Mauleseln, untergebracht. Hier, in der Tiefe, im Gestank, wurden viele von uns seekrank, irgendwo, so hatten wir gehört, gäbe es einen Punkt im Schiffsrumpf, an dem das Schlingern minimal sei, suchend nach diesem Punkt, den wir nicht fanden, verbrachten wir die Nacht, bis wir zum Vieh zurückkehrten, das zumindest mir, von meiner Jugend her, vertraut war.“ (ÄdW, II, S. 158)

sucht den Bauch abgeklemmt, um die Geburt des Herakles zu verzögern. Hier zeige sich, sagte Heilmann, der Bruch, aus dem unversöhnlicher Widerstreit wurde, denn in der Leibesfrucht sei der Aufruhr gegen das Bestehende vorgebildet gewesen ...“ Der Roman entwickelt vielfältig den von Otto Rank tiefenpsychoanalytisch fundierten Vorstellungsgehalt: Vgl. ÄdW, I, S. 258, 314, 318, 346, III, S. 39, 41, 67, 70, 76, 181, 204, 205, 219

³²² Vgl. ÄdW, I, S. 331: „Im Büro der Partei erhielten wir den Befehl, uns am Abend mit einem Transportschiff nach Denia zurückzugeben und zu versuchen, auf den ausfahrenden Schiffen nach Marseille zu kommen.“

Über die beiden Vorstellungsgehalte von Stall und Schafe, die einen indirekten Rekurs auf den Herakles-Mythos darstellen, ist diese Schiffspassage darüber hinaus mit dem Galeeren-Bild verbunden, genauer gesagt, mit dem Geschehen im unteren Schiffsdeck, in dem die Ruderer mit der Fortbewegung des Schiffes beschäftigt sind. Analog dazu befinden sich die Brigadisten nach ihrer Demissionierung auf dem Rückzug und verlassen das Land, für dessen Befreiung vom Faschismus sie stellvertretend gekämpft haben. Der Prosaausschnitt beginnt mit der scheinbar beiläufig vorgetragenen Beobachtung, dass Priester an Bord sind und diese die Schiffskabinen belegen.

Warum erwähnt der Ich-Erzähler die Vertreter der Kirche und die durch sie besetzten Kabinen als möglichen Kontrapunkt zur beendeten Mission der Spanienkämpfer? Während diese sich als gescheitert erleben und sich bereits auf dem Rückzug befinden, strahlen die Geistlichen mit ihrem noch bevorstehenden Kongress eine ungetrübte Hoffnung auf eine andere Welt aus, die sich *eo ipso* auf eine göttliche Alternative verständigt und dem Profanen und damit den Idealen der Freiheitskämpfer verschlossen bleibt. Durch das geballte Auftreten der Geistlichen wird zu Beginn der Textepisode ein Perspektivenwechsel vollzogen: Das Vorhaben der Priester und ihre Lebensausrichtung steht im radikalen Widerspruch zu den Zielen und dem offenkundig zusammengebrochenen Wertekanon der Brigadisten. Nicht zuletzt die räumliche Trennung der Repräsentanten dieser zutiefst unterschiedlichen Weltanschauungen auf dem Schiff verdeutlicht die Unvereinbarkeit der beiden Existenzweisen. Welcher radikale Widerspruch ist gemeint?

Während die von dem Weltgeschehen möglicherweise unbeeindruckten Priester ihre Annäherung durch Gespräche mit den Vertretern der anderen Glaubensrichtungen zu erreichen versuchen und jegliche Anwendung von Gewalt strikt ablehnen, treten die Spanienkämpfer derweil ihren Rückzug an. Sie haben ihre Ziele, die sie in Spanien unter Einsatz ihres eigenen Lebens und mit Waffengewalt verfolgt haben, nicht erreicht, sind desillusioniert und der Naivität überführt, dass der Faschismus sich aufhalten lassen könne.

Von dieser nachgetragenen Schiffspassage geht zudem eine eigentümliche Atmosphäre aus: Mit dem Aufbruch der Brigadisten aus dem Land, dem sie sich so verbunden fühlen, erzeugt das Textkonstituens eine Vorstellung von Exil, während parallel mit der Geistlichkeit ein unangefochtener und geordneter Lauf der Welt aufgezeigt wird. Gerade hierauf scheint das Wahrnehmungsinteresse des Ich-Erzählers zu liegen, der selbst im Moment der verzweiferten Niederlage nicht in eine grüblerische Selbstbeschäftigung verfällt, sondern das Andere wahrnimmt und es *a posteriori* in sein Bewusstsein und später in seine Chronik aufnimmt.

Mit dem Epilog der Reiseerfahrung möchte der Chronist offenkundig etwas Partikulares nachtragen, das sowohl das ungewöhnliche Auftreten der Priester auf dem Schiff rückblickend integriert, wie er auch die eigene Unterbringung inmitten des Viehs erinnert. Darüber hinaus soll der Zustand der Seekrankheit sowie die damit verbundenen Bemühungen, sie zu lindern, festgehalten werden. Welche Autorintention verbirgt sich hinter diesem feinsinnig konstruierten Epilog?

Ist es nicht bezeichnend, dass Weiss' Chronisten in dieser besonders angespannten Wahrnehmungssituation und psychischen Ausgangslage ausschließlich die Priester benennt und die damit verbundenen Details erwähnt, dass sie in den Kabinen untergebracht sind und sich auf dem Weg zu einem Kongress befinden? In der semantischen Organisation dieser Beobachtung entziehen sich der Chronist und damit der Text einer gezielten Kommentierung der Situation auf dem Schiff. Allein die rhetorischen Mittel der pointierten Beschreibung und die dezidiert betriebene Auswahl der Wahrnehmungsgegenstände zeichnen die ästhetische Übersetzung der nachgetragenen Erinnerung an diese Schiffspassage aus und lenken deren Interpretation in eine gewollte Richtung. Auffällig ist, dass der Ich-Erzähler nicht die Gruppe der Priester gegen die Brigadisten ausgespielt oder deren komfortable Überfahrt als ursächlich für die eigene schlechte Unterbringung dingfest macht, um damit einen Affront zu beschreiben. Die nachhaltige Wirkung, die diese Prosaepisode erzeugt und die durchaus in der Konstruktion als Epilog beabsichtigt ist, ergibt sich gerade daraus, dass die Erzählung ohne ein Ressentiment auskommt.

Weiss' Ich-Erzähler präsentiert sich in dieser rekonstruierten Erinnerung weder engstirnig, noch äußert er sich despektierlich über die Anwesenheit der Geistlichen. Der Textausschnitt selbst deckt eine solch eindimensionale, zudem ideologische Zuschreibung nicht. Das Aufeinandertreffen der beiden konträren Weltanschauungen und die auseinanderklaffende Wertschätzung, die beide Gruppen durch die unterschiedliche Unterbringung erfahren, erzeugen zumindest an Bord des Schiffes keine Rivalität, nähren keine möglichen Vorurteile oder bestärken die Spanienkämpfer in ihrem Gefühl der Frustration, der sie ungelenk Ausdruck verleihen könnten.

Es macht vielmehr den Anschein, als ob der Epilog gerade deshalb vorgetragen wird, weil sich das Symbolhafte dieser ungewöhnlichen Schiffspassage erst im Nachhinein offenbart und zu erkennen gibt. Unter dem allegorischen Primat des Schiffes, der „Bedeutungslast der Metaphorik von Seefahrt“³²³ und des Meeres als „Raum menschlicher Unternehmungen“³²⁴ entdeckt der Ich-Erzähler, der zwischenzeitlich in Schweden angelangt ist, erst dort die enorme poetische Ausstrahlung, die in der Divergenz oder Heteronomie zwischen den Priestern und den demissionierten Spanienkämpfern liegt. In der Metaphorik der gewagten Seefahrt treffen über die Gestalt der Priester und der entlassenen Brigadisten die beiden geltenden Optionen des Scheiterns und der Hoffnung, des Ankommens im sicheren Hafen und des Schiffbruchs im Meer, dem „Erscheinungsort des Bösen“³²⁵, aufeinander.

Auch die Symbolik der verschiedenen Unterbringungsmöglichkeiten während des zivilen Transfers von Spanien nach Frankreich sowie die mythologische Komponente des Viehs erschließen sich dem Ich-Erzähler erst retrospektiv. Ist der formulierte Kontrapunkt in der nautischen Begebenheit bereits benannt worden, also die Unvereinbarkeit der beiden unterschiedlichen Lebenswelten, so führt die Erzählung über die zufällige gemeinsame

³²³ Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 10

³²⁴ ebd.

³²⁵ ebd., S. 10

Schiffspassage die vermeintlich antagonistischen Modelle von freiwilligen Spanienkämpfern und amtlichen Kirchenvertretern sowie die darin enthaltenen Diskrepanzen unweigerlich zusammen. Unter dem suggestiven Moment der „Einschiffungsmetaphorik“³²⁶ betont die Erzählung zunächst die Unterschiede zwischen den Brigadisten und den Geistlichen: Ist die Schifffahrt für die Spanienkämpfer das zweifelhafte Ergebnis einer politischen Verhandlung und stellt eine Art Notlösung dar, so befinden sich die Priester, geschützt durch ihr Amt und durch die Autorität ihrer Kirche, selbst auf dem Weg zu Verhandlungen. Anders gesagt, über die demissionierten Angehörigen der Internationalen Brigaden wird verhandelt, um sie aus dem Land zu führen und ihre Einheiten zu zersprengen:

„Dies wiederum war eine Folge der Verhandlungen über die Weitersendung spanischer Flüchtlinge nach der Sowjetunion, die im Mai und Juni in Paris stattgefunden hatten. In einem Kontingent von dreihundert Angehörigen der republikanischen Armee wurden wir zunächst nach Marseille ausgeschifft.“ (ÄdW, II, S. 158)

Dem gegenüber machen sich die Geistlichen auf den Weg, um selbst Verhandlungen aufzunehmen und die Einheit der Kirchen oder Glaubensrichtungen voranzubringen. Ihre Mission ist durch den offiziellen Auftrag geschützt und findet in der ordnungsgemäßen Unterbringung ihren ohnehin strukturierten Ausdruck, während die Spanienkämpfer noch im Schiff nach einem Orientierungspunkt suchen. Diese Differenz und die weltanschaulichen Gegensätze der beiden Gruppen werden aber gleichermaßen im nautischen Moment der Schiffspassage überwunden.

Das Schiff führt unterschiedliche Menschengruppen mit ihren jeweiligen Zielen zusammen und durchbricht die Konventionen, die auf dem festen Land herrschen und unter dessen *Reglement* eine Begegnung eher unwahrscheinlich gewesen wäre. Sieht man von der erfolglosen Arbeit der Brigadisten in Spanien ab, ist der Ausgang der gemeinsamen Reise im metaphorischen Sinne der Seefahrt für beide Gruppen nach wie vor ungewiss³²⁷. Stellt man in der Interpretation der Prosaepisode die Schmach der Spanienkämpfer in den Vordergrund, die ihnen in den zugemessenen Schlafplätzen beim Vieh noch im Moment des Abschieds von Spanien zugefügt wird, so gerät die eigene Dignität dieser Szene ins Hintertreffen. Das intensive poetische Bild verdankt sich gerade der Polarität zwischen den Geistlichen und den Demissionierten: Erst der Eskapismus der Priester, ihr stiller Aufbruch zu einem Kongress und ihre selbstverständliche Unterbringung in den Kabinen spiegelt die eigene Lage und macht sie verständlich. Insofern ist das Vorkommnis auf dem Schiff immer auch als Bewusstseinsvorgang erkannt und geschildert. Es ist Weiss' Anspruch, dieses Ereignis mit einer Behutsamkeit vorzutragen und einer Bedeutung auszustatten, die sich in der sinnli-

³²⁶ ebd., S. 13

³²⁷ Vgl. Rainer Gruenter: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik, a.a.O., S. 89: „Das Schiff als Symbol bedrohter oder geretteter menschlicher Gemeinschaften und des Lebens des Einzelnen in seinen Katastrophen und Segnungen, das Meer, das *mare saevum* der Alten, das wilde Meer als Abgrund des Ungeheuerlichen und Bösen mit seinen tödlichen Strudeln und Windstillen als Symbol der Gefahren und Versuchungen zeugt von einer unerschöpflichen poetischen Vitalität.“ Vgl. ÄdW, I, S. 136: „Denn daß wir nirgendwo sonst zuhause waren als in unsrer Parteilichkeit, das war mir, obgleich ich erst am Anfang meiner Reise stand, deutlich geworden.“

chen Wahrnehmung als ein lauernd-gefährlicher Moment ankündigt. Die nautisch gefärbte Prosaepisode übernimmt für den weiteren Romanverlauf - wie zu zeigen ist - eine weitreichende Bedeutung, besonders im Hinblick auf die symbolische Verschlüsselung, wie sie vom Schiffsinneren ausgeht, vor allem im Motiv oder Bildzitat des Viehs und des Gestanks.

Im Gegensatz zu den Klerikern sind die Spanienkämpfer, die Entbehrungen ausgesetzt waren und ihr Leben im Kampf gegen die grassierende Plage des Faschismus in Europa gefährdet haben, im Laderaum unter Deck („in der Tiefe“) mit dem Vieh zusammen untergebracht und dort nicht nur der Enge, sondern auch dem Gestank der Tiere ausgesetzt. Um ihre Unterbringungssituation zu verbessern und die dadurch verstärkt auftretende physische Reaktion der Seekrankheit zu lindern, versuchen die Männer, innerhalb des Schiffes einen Ort zu finden, an dem der Seegang erträglicher ist.

Dieses Vorhaben aber scheitert genauso wie das Projekt, Spanien befrieden zu wollen oder das Land gar aus den Klauen des Bürgerkriegs zu befreien³²⁸. So wie sich die Brigadisten selbst nicht aus der misslichen Lage helfen und den Ausgleichspunkt auf dem Schiff nicht ausfindig machen können, so sind sie auch außerstande gewesen, das Land ‚aus seiner Seenot zu befreien‘ und dort den Ausgleichspunkt, an „dem das Schlingern minimal sei“, zu finden. Um die frustrierende Situation im Schiffsinneren und den Moment des Scheiterns zu unterstreichen, lässt Peter Weiss seinen Ich-Erzähler und dessen Mitstreiter schließlich zum Vieh zurückkehren.

Mit der zurückliegenden Erfahrung auf der Iberischen Halbinsel identisch ist die ausgewählte nihilistische Erfahrung, dass das aktive Handeln nichts bewirkt hat und der ursprüngliche Zustand des Elends, der hier in der Seekrankheit und in der Schlaflosigkeit seine somatischen Ausdruckszeichen findet, beibehalten bleibt. Warum erinnert der Text in der Konstruktion eines Epilogs ausgerechnet an diese absurd anmutende Erfahrung der Schiffspassage? Oder anders gefragt: Welcher Bedeutungszusammenhang ist darin zu sehen, dass in einem epischen Nachtrag ausgerechnet diese Situation auf dem Schiff erinnert und artikuliert wird? Dass der Text in seinem chronologischen Verlauf einen Epilog einfügt, unterstützt bereits die Relevanz der Schilderung. Das darin integrierte nautische Moment übernimmt als eingeprägte Erinnerung eine *Quintessenz*-Funktion für die gesamte Spanien-Erfahrung des Ich-Erzählers. Das auf erstem Blick pittoresk anmutende Wortbild der Schiffspassage, das mit den Klerikern und dem Vieh an Bord einen gewollt ironischen Hinweis auf *Don Quixote* vorträgt, bündelt über die nautische Daseinsmetaphorik die Erfahrungen der internationalen Brigadisten.

Im Vorstellungsfeld der Seefahrt und mit Blick auf den im Roman emphatisch inszenierten Vertreter der Nautik – Herakles – der das Wagnis, auszufahren und sich nicht länger dem

³²⁸ Vgl. ÄdW, III, S. 135: „Wir seien, in Unterschätzung unsrer Kräfte, nach Spanien gegangen, im Dienst der Politik hätten wir uns mit dem Vorspiel der Massaker befaßt, nun lägen wir in unsrem kläglichen Reservat. Auch das Land der Revolution habe sein Würde verloren, noch ehe es in das ungeheuerliche Ringen geraten sei, in dem es vielleicht seine Größe zurückgewinne und auch für uns ein Umdenken vorbereite, zum Preis von Millionen Toten.“

angeblichen Schutz der „Führenden und Bewaffneten“ anheim zu stellen, postuliert und durch sein eigenes Handeln verkörpert, ist die Schmach der Brigadisten auf ihrer Heimfahrt unter Deck eines Passagierschiffes ein Sinnbild der Niederlage. Das Scheitern, also der negative Ausgang von Aufbruch und Ausfahrt, ist aber die legitime Konsequenz in der metaphorischen Ereigniskette der Seefahrt³²⁹. Ist die Abreise an sich bereits ein Ausdruck des Debakels und der Enttäuschung, so kommt die Unterbringung im Ladedeck, umgeben vom Gestank des Viehs, einer zusätzlichen Desavouierung gleich. Das eigentlich Befremdliche an der Vorstellung ist, dass die Männer die Nacht damit verbringen, einen ganz bestimmten Platz zu finden, mit dem sie der Seekrankheit begegnen können. Über diese Suche vergeht die Nacht, die sie eigentlich schlafend verbringen sollen. Die absurden Züge dieses gescheiterten Unternehmens werden dadurch verstärkt, dass die Brigadisten schließlich zu dem Vieh zurückkehren und damit auch zu dem Schiffsteil, den sie wegen der Schwankungen verlassen haben. Damit ist aber die Reise der Spanienkämpfer noch nicht zu Ende:

„In Viehwagen auch, hinter versiegelten Türen, wurden wir durch Frankreich befördert, durch ein Ventil in der Wand sah ich das Land, das uns so oft gepriesen und von dem uns so viel Leid zugefügt worden war.“ (ÄdW, II, S. 158)

9.14 Die Transporterfahrung als Ankündigungszeichen einer Mobilität des Schreckens

Der Autor scheint ein Interesse zu haben, die *Topoi* von Vieh und Transport weiter auszuweiten und die Idee, dass ein Fahrzeug von seiner ursprünglichen Funktion abweichend genutzt wird, zu verlängern: Sind die Brigadisten bereits auf dem Schiff dem Teil zugeordnet, der gewöhnlich der Last und dem Vieh vorbehalten ist, so verläuft auch der Weitertransport nach der Ankunft in Marseille befremdlich. In der Komposition des Epilogs ist dem Ich-Erzähler der bereits auf dem Schiff ausgelöste Bild-Vergleich von Vieh und Mensch, die dort auf engem Raum zusammen untergebracht und damit auf einer Stufe gestellt sind, wichtig. Für das spezifische Wahrnehmungsinteresse des Protagonisten liefert der Textausschnitt selber eine Erklärung, die im Zusammenhang mit Herakles bereits erwähnt worden ist: Ausgehend von seiner Jugendzeit, kennt er das Vieh und ist mit den Gerüchen aus dem Stall genauso vertraut wie möglicherweise mit dem Transport oder dem Schlachten. Dass hier das Fahrzeug identifiziert und die Fortsetzung der Reise mit einem Viehwagen in den Epilog aufgenommen wird, versteht sich aus der genannten Prägung, die der Protagonist selbst benennt. Er ist mit dem Vieh vertraut und gelangt so reflexartig zur Assoziation des Stalles als ein verstecktes archaisches Motiv. Dabei geschieht in der Wirkung des Textes etwas Ungewöhnliches: Gerade dadurch, dass sich der Ich-Erzähler von der Wahrnehmung und Empfindung der anderen unterscheidet („das zumindest mir, von meiner Jugend her, vertraut war“), markiert der Text eine Abweichung vom normalen Diskurs und signalisiert damit eine Störung, die literarisch beabsichtigt ist. Die selektive Wahr-

³²⁹ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S.12

nehmung des Protagonisten wird mit diesem Indiz exponiert, ein begünstigender Umstand, der sich im Transport auf dem Viehwagen fortsetzt.

Von dem bildlichen Äquivalent einer niedergeschlagenen menschlichen Situation geht eine merkwürdig zweideutige Atmosphäre aus, die sich weniger aus dem Skandalon des inhumanen und unbequemen Transports, also aus dem Inhalt der Episode ergibt, als vielmehr durch die Art und Weise, wie sie weiter erzählt wird. Warum nimmt die Textkonstruktion in der Wahl der poetischen Mittel das Vieh-Motiv wieder auf, welche Evokationen verbinden sich mit der kurzen Episode des Weitertransports? Und welche Wirkung vermittelt sich über die fokussierende Perspektive des Ich-Erzählers³³⁰, vergleichbar mit einer optischen Linse, die das Geschehen über ein „Ventil in der Wand“ bündelt? Zunächst bedeutet die Verladung der Brigadisten in den Viehwagen, dass sich die Umstände des Transports weiter verschlechtern. Herrschte an Bord des Schiffes noch die Bewegungsfreiheit, den „Punkt im Schiffsrumpf“ ausfindig zu machen, an dem sich die Übelkeit lindern sollte, so bedeutet die Fahrt mit dem Viehwagen eine Verdichtung der räumlichen Enge und der Zwangsgemeinschaft, jener ästhetisch relevanten Kategorien in Géricaults *Floß der Medusa*. Doch bevor die Analogien zum Schiffbruchbild hergestellt und Korrespondenzen zwischen den Flößlingen und den „Angehörigen der republikanischen Armee“ (ÄdW, II, S.158) aufgezeigt werden, ist zunächst ein erweiterter Blick auf die Situation im Viehwagen nötig.

Es ist behauptet worden, dass die Art und Weise, wie dieser Weitertransport geschildert und welche metaphorischen Substantialisierungen darin implementiert oder vervollständigt werden, das Erschreckende des Vorgangs sei. Der Affront, dass Menschen auf einen Viehtransporter verladen werden, ist insofern nicht das eigentlich Beunruhigende oder Unmoralische dieser Szene, sondern die Darstellungsweise des Vorgangs als autonomer ästhetischer Akt und seine literarästhetische Funktion, die über die Prosaepisode hinaus weist. Zwei Vorstellungsgehalte sind dabei besonders zu betonen: Es sind die „versiegelten Türen“ und das „Ventil in der Wand“, durch das hindurch der Ich-Erzähler spähen und einen Blickkontakt zur Außenwelt halten kann.

Für den Vorgang der Verfrachtung bestärken die beiden Hinweise das Klaustrophobische der Szene und erinnern an das Galeeren-Bild aus dem Herakles-Portrait: Analog zu den Sklaven auf der Ruderbank im dunklen Schiffsinernen gilt auch für die Brigadisten: „Für den Unfreien gab es immer nur das, was unmittelbar vor ihm war ...“ (ÄdW, I, S.40)

Fehlte den Spanienkämpfern bereits auf der Überfahrt nach Marseille im „Lastraum, zwischen Schafen und Mauleseln“ (ÄdW, II, S. 158) der Blick über die vom Navigator Herakles konstatierten „Weiten der Meere“ (ebd.), so ist ihnen im Viehtransport jeder Blickkon-

³³⁰ Vgl. Achim Kessler: „Schafft die Einheit“. Die Figurenkonstellation in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 50: „Eine graphische Darstellung des Romanpersonals könnte etwa folgendermaßen aussehen: Im Zentrum befindet sich der Ich-Erzähler, in dem alles wie durch einen Fokus eine Brechung erfährt, in dem alle Verbindungsfäden, sich alle Widersprüche und Gegensätze spiegeln. Die Brennpunktfunktion des Ich-Erzählers wird vor allem deutlich, wenn er, ein zukünftiges literarisches Vorhaben projektierend, in dem die Lesenden unschwer den vorliegenden Roman erkennen, seine eigene Bipolarität als handelndes und erzählendes Instanz zu erkennen gibt.“

takt zur Außenwelt verweigert. Peter Weiss hat die demoralisierten Spanienkämpfer hier als eine elende Schicksalsgemeinschaft gezeichnet, die, in der Dialektik der nautischen Bildsprache, angetreten ist, um die gefährvolle Reise im Bewusstsein eines möglichen Glücks oder eines Scheiterns anzutreten. In dieser Ankunft aber sehen sich die Brigadisten weit hinter ihr ursprüngliches Ziel, die Befreiung anderer, zurückgeworfen. Sie selbst müssen sich vielmehr nach ihrer Entlassung, wie es in dem Herakles-Antonym über die Unfreien postuliert ist, dem „Schutz der Führenden und Bewaffneten an()vertrauen“ (ÄdW, I, S. 38). Über ihren Transport und damit über ihren freien Willen wird in „Verhandlungen über die Weitersendung spanischer Flüchtlinge“ (ÄdW, II, S. 158) befunden und steht nicht länger unter der Prämisse der Freiwilligkeit. Das verwendete Passiv „wurden wir durch Frankreich befördert“ unterstreicht die mit dem Herakles-Mythos aufgezeigte Option des „Unfreien“ und den Zustand der Unmündigkeit

Über diese Korrespondenzen hinaus, mit denen die Sprache sich als Rekurs auf mythologische Motive darstellt, sind die Wahrnehmungsinhalte des „Viehwagen(s)“, der „versiegelten Türen“ und des „Ventil(s) in der Wand“ hochgradig problematisiert und beinhalten über ihre Konnotationen und im Spiegel der Bedrohung in der Erzählzeit einen zweifelhaften Nebensinn. Dass der Viehwagen, der die Brigadisten in die französische Hauptstadt bringt, verplombt ist und demnach nur von außen geöffnet werden kann, gibt dem Transport, der gerade noch unter den Augen und gewissermaßen unter dem autoritären Schutzgewand der Priester vonstatten ging, ein Stigma. Wer dergestalt durchs Land „befördert“ werden muss, ist entweder ein Staatsfeind, oder aber er muss sicher verwahrt werden, damit er seinen Bestimmungsort ohne Fluchtmöglichkeit erreicht.

In diesem Zusammenhang erfährt die Bezeichnung des Viehwagens einen argwöhnischen Nebensinn. Zunächst ist der Ich-Erzähler in der semantischen Darstellung des Transports geneigt, eine übergangslose Normalität zwischen der Situation auf dem Schiff und dem „Viehwagen“ zu signalisieren und die Ähnlichkeit zwischen den beiden Fahrzeugen herauszustellen: „... bis wir zum Vieh zurückkehrten, das zumindest mir, von meiner Jugend her, vertraut war. In Viehwagen auch, hinter versiegelten Türen, wurden wir durch Frankreich befördert“. Vor allem die Konjunktion „auch“ erzeugt in der sprachlichen Verfertigung der Szene die Vorstellung eines reibungslosen Übergangs, die aber schlagartig durch die beiden technischen Ausstattungs-Merkmale der „versiegelten Türen“ und des „Ventils an der Wand“ durchbrochen wird. Von den beiden Begrifflichkeiten geht ein Signal der Gefahr aus.

Die Insassen des Viehwagens sind von dem zunächst übergangslos erscheinenden Wechsel von der einen zur anderen Transportart augenblicklich in den Zustand einer Bedrohung gestellt, die jederzeit in eine akute Gefährdung umschlagen kann; auch das Vieh-Emblem, mit dem etwas als vertraut und identifizierbar erkannt wurde, verfällt plötzlich in etwas Fremdes und Bedrohliches. Diese Fremdheit ist ästhetisch erzeugt mit dem Vorgang des Versiegeln und vor allem des Ventils. Auch wenn das Siegel von seiner Provenienz der Logistik zuzuordnen ist, so ist das Anbringen einer Plakette oder einer Bleiplombe der Gü-

terwelt, den Waren vorbehalten und kann nur extern wieder aufgebrochen oder entfernt werden.

Für den poetologischen Zusammenhang sind diese Details wichtig, denn hieraus resultiert der tückische Charakter, der sich mit dem Transport der Brigadisten im Viehwagen geradezu aufdrängt. Der so ausgestattete Viehwagen ist irgendwie zweideutig geworden und erzeugt einen anrühigen Nebensinn: Dass ein Transport von außen verschlossen und mit einem Siegel versehen werden muss, in dem sich Menschen aufhalten, hebt die Prosasequenz in den Status eines Ankündigungszeichens. Irgendwie ist nicht nur das Gleichgewicht des poetischen Bildes gestört worden, es lenkt vielmehr die Aufmerksamkeit darauf, dass die gewohnte Ordnung und damit die Welt aus den Fugen geraten ist. Wenn sich derartige Dinge zutragen und solche Verhältnisse eintreten können, sind die Normen und Übereinkünfte des menschlichen Zusammenseins bereits porös geworden und setzen ihren Auflösungsprozess weiter fort.

Die Fahrt im abgeschotteten Viehwagen weist als Paradigma über sich hinaus und rückt die logistischen Ausdruckszeichen und die Mobilität in ein dubioses Licht. Der zivile, alltägliche Charakter von Bewegungen und Transporten, wie er sich noch in einem Mischverhältnis auf dem Schiff gezeigt hatte, ist verloren gegangen. Stattdessen manifestiert sich in den mobilen Abläufen, dass grundsätzliche Vorbereitungen im Gange sind, deren Notwendigkeit und planerisches Ziel der Autor noch im Raum stehen lässt. Durch den ausschnitthaften Perspektivismus der Ich-Figur gewährt der Text sinnbildlich einen Einblick darin, dass den logistischen Vorgängigkeiten nicht länger zu trauen ist.

Mit der Fremdnutzung des Fahrzeugs tritt im übertragenen Sinne eine Befremdung in das Textkonstituens, die mit der Handlung, durch ein Ventil zu schauen, zusätzlich verstärkt wird. Der Blick nach draußen, den der Erzähler erhascht, wird nicht über einen Fensterauschnitt oder über eine dafür vorgesehene Luke ermöglicht, sondern über ein „Ventil“. Diese technische Vorrichtung hat aber in erster Linie die Funktion, einen Luftaustausch zwischen dem Inneren des Viehwagens und der Außenwelt zu ermöglichen. Für den Protagonisten stellt dieses „Ventil“ aber die einzige Möglichkeit dar (und damit abweichend von der ursprünglichen Bestimmung der Apparatur), nach draußen schauen zu können.

Der Vorgang erhält eine zusätzlich irritierende Nuance dadurch, dass der Wahrnehmende hier gewissermaßen in einer Eigenschaft als Spion gezeigt wird, der eine unerlaubte bzw. illegale Handlung begeht, indem er nicht bloß als Erleidender eines Vorgangs (Transports) auftritt, sondern einen Akt des Widerstands leistet und ein sich bietendes Hindernis überwindet. Auch diese ergriffene Maßnahme ist mit einem Nebensinn ausgestattet. Nachfolgend geht es darum, die Relevanz der Schiffspassage und des ästhetischen Appendix', die Lastwagenfahrt durch Frankreich, für die weitere Romanhandlung darzustellen, dabei stehen insbesondere die logistischen Szenen von Flucht und Vertreibung aus dem III. Band des *Ästhetik des Widerstands* im Vordergrund sowie die Tortur- und Todesevokationen von Plötzensee, auf die der Roman unaufhaltsam zusteuert.

Die Analyse der Schiffspassage konnte einen elementaren Bedeutungskern ausmachen, der sich aus den verschiedenen Vorkommnissen und den semantisch-metaphorischen Elemen-

ten zusammensetzt. Das heterogene Bildphantasma akkumuliert sich und beansprucht für sich allein eine ästhetische Wirkung, wie sie aufgezeigt wurde. Unter der Bildmächtigkeit des Nautisch-Maritimen trägt Peter Weiss in einer symbolisch verschlüsselten Phantasieleistung diese Prosaepisode vor, die in ihren Vorstellungsgehalten und Reflexionsfiguren darauf zielt, über sich hinauszudeuten und etwas Folgenreiches in der zu erzählenden Zeit ankündigt:

- die Inanspruchnahme des Herakles-Mythos, vor allem die imaginative Evokation der Säuberung des Augias-Stalls
- die Fortsetzung der Vieh-Emblematik aus der Schiffspassage
- der durch das Vieh verursachte Gestank
- die Wellenbewegung und der Versuch, ihr zu entkommen
- die Anwesenheit von Priestern an Bord des Schiffes
- die Betonung der französischen Hafenstadt Marseille als Ankunftsort
- der fensterlose Viehwagen und der Blick aus einem Ausschnitt, der als „Ventil“ beschrieben wird

9.14.1 Der Schiffbruch als Kriegsfolge. Mobilität als Leiderfahrung der Usurpatoren und der „Überfallenen“

Diese mehr oder weniger komplexen Bildgehalte tauchen im III. Band des Romans in transformierter Gestalt wieder auf und belegen, dass die Schiffspassage der Brigadisten nach Marseille und der Weitertransport als Paradigmen für die Schreckenserfahrungen des Jahrhunderts stehen, die sich durch massenhafte Fluchtbewegung und die Drangsal aus räumlicher Enge und körperlicher Zwangsgemeinschaft auszeichnen.

Die am *Floß der Medusa* entwickelten Kategorien und die darin enthaltene Ereignismetapher des Schiffbruchs als todbringende Erfahrung, die Blumenberg als „Naturereignis“³³¹ und als „Resultat seiner (gem. ist der Mensch; Anm. M.W) Triebe und Leidenschaften“³³² klassifiziert hatte, erfährt in der *Ästhetik des Widerstands* eine Revision: Der Schiffbruch ist nicht länger Teil einer (zivilen) Daseinsmetaphorik und eines mit der Ausfahrt des Schiffes aus dem Hafen sich bietenden Risikos, sondern das Resultat eines destruktiven Willens und die Folge eines Vernichtungskrieges. Der Ich-Erzähler legt von dieser Neu-Konnotation des Schiffbruchs ein Zeugnis ab, das die eigene Erfahrung des Schiffstransportes nach Marseille und die Schreckenserfahrungen der Schiffbrüchigen auf dem *Floß der Medusa* mit dem willentlich herbeigeführten Untergang in einer Art Chronotopos³³³ verbindet. Dem Protagonisten wird überdies mit der Imagination sein (zufälliges) Überleben bewusst und die – in

³³¹ Vgl. Hans Blumenberg. Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 51

³³² ebd.

³³³ Vgl. Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, a.a.O., S. 7/8

Weiss' Denken fest verankerte - Option, nur durch eine weitere Zufälligkeit von den so genannten ‚Tätern‘ getrennt zu sein, die sich gleichermaßen in einer nie gekannten Mobilität befinden:

„Ein unheilvolles Land hatte uns ausgestoßen, in verschwörerisches Schweigen den einen, zu Raub und Mord die andern ... Ich wäre nicht zu unterscheiden gewesen von ihnen; sie hätten mich für einen der ihren halten können, zwischen solchen aus Bremen, aus Berlin, wäre schreckliche Vertrautheit aufgekommen. Transportschiffe hatten sie hergebracht, gesunken waren viele, von Flugzeughbomben, Torpedos getroffen, viele von ihnen, deren Atemzüge sich mit den meinen vermischt hatten, waren an den Strand geschwemmt worden, lagen sackartig aufgetrieben, triefend im Sand, im Geröll, zwischen Muscheln, die sie nicht fühlten, die andern alle marschierten, marschierten den Karl Johann in Oslo entlang, über den Rathausplatz in Kopenhagen ...“ (ÄdW, II, S. 319/320)

Dieses Szenario, das der Ich-Erzähler entwickelt, geht von der ursprünglichen Annahme einer für die ‚Täter‘ und ‚Opfer‘ gleichermaßen geltenden Erfahrung aus, den gemeinsamen Sprachraum, das gemeinsame Land verlassen zu haben und entwirft dann eine willkürliche Begegnung, in der die über eine Zugehörigkeit zur Angreifer - bzw. Flüchtlingsseite geltende Grenze überspielt wird und allein die Identität einer gemeinsamen Heimatstadt („aus Bremen, aus Berlin“) Gültigkeit gewinnt. Dann geht die Episode über zur logistischen Seite des Angriffskrieges und der Anlandung der Kampftruppen über den Seeweg, um sie so in die Besatzungsgebiete zu bringen. An diesem Punkt imaginiert der Ich-Erzähler das Zerschellen der Schiffe - also jenes Transportmittels, das er selber von Spanien aus nach Frankreich benutzt hat, bis er schließlich nach Skandinavien gelangt – durch die Fremdeinwirkung von „Flugzeughbomben“ und „Torpedos“, die zur Verteidigung des Landes eingesetzt werden. Es gehört zu den besonderen Eigenschaften des Ich-Erzählers, dass er deren Leiderfahrung des Schiffbruchs und den qualvollen Tod durch Ertrinken nicht mit einer Ranküne oder gar einem Trumphgefühl berichtet (schließlich ist er als Antifaschist gegen den Terror außer Landes gegangen³³⁴), sondern auch hier eine Empathie walten lässt, wie sie sich in der solidarisierenden und an die Kindheit und Jugend anknüpfenden Formulierung „deren Atemzüge sich mit den meinen vermischt hatten“ äußert. Diese intime Reminiszenz an die Schulzeit und das gemeinsam gefüllte Klassenzimmer und den dort gemeinsam geatmeten Sauerstoff³³⁵, betont - *qua* Erinnerung - den Schrecken des Schiff-

³³⁴ Der im Spanienteil vorbereitete Vorstellungsgehalt – siehe nachfolgende Fußnote – trägt noch deutliche Züge eines aufgebauten Feindbildes, das der Ich-Erzähler und seine Begleiter benötigen, um die deutsche Vormachtsstellung in Spanien und damit den sich ausbreitenden Faschismus zu vereiteln; dem im Schweden-Teil wieder aufgenommenem Sprachbild fehlt die noch in Spanien formulierte Härte und zeigt die Bewusstseinsentwicklung des Protagonisten: Vgl. ÄdW, I, S. 197: „... seine Abgesandten hatten neben uns auf der Schulbank gesessen, waren uns auf den heimischen Straßen begegnet, hatten in den Fabriken die selben Maschinen bedient wie wir, doch nun, da wir wieder aufeinandertrafen, gab es nichts Gemeinsames mehr, definitiv hatte sich die Trennung vollzogen, uns gegenüber lag nur diese graue unpersönliche Kraft, die vernichtet werden mußte.“

³³⁵ Peter Weiss hat diesen Vorstellungsgehalt bereits im Spanienteil der *Ästhetik des Widerstands* vorbereitet, in dem die Brigadisten auf die Präsenz der deutschen Marine stoßen, die sich in einer faschistischen Phalanx mit den Franco-Truppen befinden: Vgl. ÄdW, I, S. 197: „... dort draußen zeigten Hände, lag die deutsche Flotte, die spanische Küste blockierend, der Feind nahm Gestalt an, er sprach die gleiche Sprache, mit der wir aufgewachsen waren, seine Abgesandten hatten neben uns auf der Schulbank gesessen, waren uns auf den heimischen Straßen begegnet ...“

bruchs und des qualvollen Todes umso nachhaltiger, weil die schockartig unterbleibende Atmung schließlich zum Tod durch Ertrinken führt. Eine Vorstellung, die *Fluchtpunkt*³³⁶ stellvertretend an dem Jugendfreund des Ich-Erzählers artikuliert, der beim Einmarsch der Truppen in Dänemark auf diese Weise ums Leben kommt und an den die *Ästhetik des Widerstand* durch den hier erwähnten Städtenamen „Kopenhagen“ nicht versäumt zu erinnern:

„Uli, mein Schulfreund, war Weltbürger, wie ich. Wir waren Entdeckungsreisende zusammen, in den Bibliotheken, den Museen, den Konzertsälen. Als ich mit meiner Familie nach England auswanderte, war dies nur wieder ein neuer Umzug. Ich folgte im Haushalt mit, ich wäre geblieben, wenn mein Vater nicht den Überblick, die Entschlußkraft und die Mittel besessen hätte, rechtzeitig der Gefahr zu entgehen. Uli, und meine anderen Schulfreunde, blieben zurück. Uli ertrank bei der Okkupation Dänemarks. Seine Leiche wurde an den Strand geschwemmt.“ (*Fluchtpunkt*, S. 10)

Wir mit den beiden Persönlichkeitsmerkmalen des Vaters „Überblick“ und „Entschlußkraft“ einerseits das rechtzeitige Gespür des Vaters anerkannt, der die Familie und damit den Ich-Erzähler in Sicherheit zu bringen, so beinhaltet diese Sequenz auch die Hypothese, falls er geblieben wäre, sich möglicherweise der ‚anderen Seite‘ zugehörig gefühlt hätte und – vielleicht – wie sein Jugendfreund Uli ums Leben gekommen wäre. Die Episode in der *Ästhetik des Widerstands* nimmt wesentliche Grundzüge des im autobiographischen Fluchtpunkt entwickelten Erinnerungsbildes an den Jugendfreund auf und erweitert es mit dem dichotomischen Bild der „Muscheln“³³⁷, deren scharfe Ränder die die Ertrunkenen nicht mehr an ihrer Haut spüren können und der schrecklichen Vorstellung von aufgedunsenen Wasserleichen, deren vom Salzwasser durchdrungene Kleidung³³⁸ ihnen die Ähnlichkeit mit Säcken verleiht. An der hermeneutischen Erschließung dieser Passage – nicht zuletzt

³³⁶ Vgl. Peter Weiss: *Fluchtpunkt*, a.a.O., S. 35: „... und ich versuchte, mir vorzustellen, wie das war ... zwischen den Stahlpanzern eines Schiffes, wie das war eingepfercht zu liegen zwischen den Rohren und Rädern eines Unterseebootes, bei eindringendem Wasser, ich hatte es gesehen, in alten Heldenfilmen, wie das Wasser stieg, wie der Kopf noch freilag zwischen Wasser und Decke, und dann stieg das Wasser in Mund ...“

³³⁷ Mit der „Muschel“ nimmt der Text die Analogie zu einem deprimierenden Sprachbild auf, mit dem der Ich-Erzähler die Situation nach der Spanienerfahrung schildert und dabei das Mollusken-Motiv verwendet, hier allerdings die Spezies der Weichtiere, die ohne den schützenden Kalkpanzer ausgestattet sind: Vgl. *ÄdW*, II, S. 167/168: „Wir empfanden unser Ausgeliefertsein gegenüber einer unbeeinflussbaren, alle individuellen Erwägungen niederwälzenden Politik ... Wir hatten uns daran gewöhnt, das Deformierte, das nichts anderes als ein Abbild unsrer eignen Geringfügigkeit und Denkschwäche war, hinzunehmen (...) Schleimtiere waren wir, von der Brandung an den Strand geschwemmt, zappelnd zwischen fremdartigen Formationen ...“ Vgl. auch die Beschreibung Lenins, der nach Jahren des Exils gesundheitlich schwer angegriffen ist: „Schlaflosigkeit. Rasende Kopfschmerzen. Oft erschreckte uns sein eingefallnes Gesicht. Augenblicke, in denen er sich gestrandet sah.“ Zu erwähnen ist ebenfalls das Steinrelief aus der besichtigten *Sagrada Familia*, in dem der Ich-Erzähler eine Ohrmuschel entdeckt und die steinerne Inszenierung maritimen Getiers mit der Kategorie des Ekels verbunden wird: Vgl. *ÄdW*, I, S. 194: „Kettenglieder, Gewichte hingen am gefolterten, aufgeplatzten Stein, und aus einer Brandung, durchsetzt von großen, lauschenden Ohrmuscheln, hoben sich verklärte Gesichter, die Augen, die Münder geschlossen, Körper arbeiteten sich, zwischen Tang und Algen, Seesternen und Tintenfischen, aus den Flocken der steinernen Gischt heraus, um Schwerelosigkeit anzunehmen, um ins Jenseits zu fliegen, hier war der Augenblick des Todes dargestellt, der Übergang von einem Zustand zum anderen. Das Mittelportal, zur Preisung der Nächstenliebe, war voller Wundflächen, über den grimmigen Trauben von Blut und Eiter klebten geschnörkelte Schlangen, bereit, sich fallen zu lassen ...“ Schließlich tauchen die Embleme der Meeresfauna während der Abfahrt der „Ferm“ auf, dem Schiff, das Lotte Bischoff von Skandinavien nach Deutschland bringt: Vgl. *ÄdW*, III, S. 72: „An den Ankern hingen die Schiffe. Fische umzuckten die Ketten, Seesterne, Quallen, Algen schwankten um die tief in den Sand gebohrten Eisen.“

³³⁸ Vgl. das Kapitel „Invisibilisierung, unsichtbare Nacktheit und nasse Gewänder“. In: Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, a.a.O., S. 110-112

mit dem Rekurs auf den autobiographisch verbürgten Impuls in *Fluchtpunkt* - zeigt sich, wie Peter Weiss den Schrecken semantisch organisiert und zur Darstellung bringt. Das ästhetische Verfahren, den Schiffbruch und den Tod durch Ertrinken so zu imaginieren, dass die toten Körper wie Strandgut neben dem Geröll - das die Wellen neben den Muscheln an den Spülsaum tragen - liegen und daran erinnert wird, dass den Toten jedes haptische Gefühl genommen ist, die Muscheln zu spüren, evoziert eine Radikalisierung des Schreckens: Das Bild erinnert subtil mit der Muschel an eine symbolisch-archaische Form der Behaustheit³³⁹, die radikal mit dem Adjektiv „sackartig“ sanktioniert und in ihr hässliches Gegenteil verkehrt wird und gleichzeitig an die kindlich-glückhafte Sphäre, am Strand Muscheln zu sammeln und ihre unterschiedliche Beschaffenheit zu erfühlen³⁴⁰.

Das poetische *Skandalon* dieses Sprachbildes, wie es Peter Weiss hier in einer für die *Ästhetik des Widerstands* bezeichnenden artistischen Unmittelbarkeit vorträgt wird aber erst eigentlich erzeugt durch den Nebensatz, der die Okkupation Norwegens und Dänemarks anhand zweier urbaner Schauplätze benennt: den Boulevard „Karl Johann“ und den Kopenhagener „Rathausplatz“. Beide Stadtareale und die mit Blasmusik einfallenden Besatzer stehen in hartem Kontrast zu den angetriebenen Wasserleichen und zu den beiden maritim-naturalen Elementen: dem Geröll und den Muscheln. Ein weiterer den Prozess der Versprachlichung berührender Aspekt dieser phänomenologischen - auf das Kunstwerk des Romans selbst zielenden - Wahrnehmungsästhetik ist zu erwähnen, bevor die Transporterfahrung des Protagonisten im Frachtraum nach Frankreich und ihre Ausstrahlungsfunktion wieder aufgenommen wird: Mit der das Kriegsgeschehen aufnehmenden modernen Variante des Schiffbruchs als Daseinsmetaphorik statuiert Peter Weiss ein Katastrophenbild, das die Leiderfahrungen der - wie es heißt - „Überfallnen“ und der Ertrunkenen, der durch Gewalteinwirkung Getöteten auf deren Seite impliziert³⁴¹.

9.14.2 Das Wandern über die Meere als Massenflucht: Tränenmeer der Verzweiflung. Okkupation als Flutwelle

Mit der Transporterfahrung, die der Ich-Erzähler am eigenen Leib erfährt und in der sich die zivile Nutzung der Verkehrsmittel aufzulösen beginnt, setzt in der *Ästhetik des Wider-*

³³⁹ Mehrere Textstellen aus Bachelards phänomenologischer Betrachtung des Muschel-Topos sind für die Verwendung des Emblems in der *Ästhetik des Widerstands* möglicherweise relevant; eine ist hier ausgewählt: Vgl. Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, a.a.O., S. 160: „Der Mensch will hier eine Muschel bewohnen. Er will, daß die Innenwelt, die sein Dasein beschützt, aus einem Stück sei, poliert, geschlossen, als sollte das empfindliche Fleisch die Mauern seines Hauses berühren. Die Träumerei Palissys übersetzt die Wohnfunktion in die Ordnung des Tastsinnes. Die Muschel gibt der Träumerei eine ganz körperliche Intimität.“

³⁴⁰ Das Haptische und das sinnliche Erfassen, die hier dem Kindheitsmythos als Erkunden entlehnt werden, hat Peter Weiss als eine Erfahrung im Spanischen Bürgerkrieg beschrieben. Dieser Topos ist in dem Muschelbild und den angeschwemmten Wasserleichen wirksam: ÄdW, I, S. 309: „... für uns gab es den Begriff des Abstands kaum mehr, was draußen Kriegsschauplatz genannt wurde, ein Stück Geographie, dem ein zerstreuter Blick sich zuwenden mochte, war unre bloßgelegte Haut, da wurden Gräben ein geschnitten, da grub sich das Messer bis tief an die Knochen, Sand barst hervor, die Finger verkrampften sich im Sand, Sand knirschte zwischen den Zähnen.“

³⁴¹ Vgl. ÄdW, II, S. 311: „Um sieben Uhr morgens hatten wir die Nachrichten gehört. Deutsche Truppen standen in Kopenhagen, die Stadt hatte sich ergeben. An der norwegischen Küste wurde gekämpft. Geschwader von Bombern überflogen Oslo. Ein deutscher Angriff auf Schweden wurde erwartet.“

stands prima volta eine ästhetische Vorstellung von Mobilität ein, die bislang gekannte Dimensionen übertrifft³⁴². Die metaphorisch-mythologisch konnotierte Fahrt über das Meer, wie sie in Herakles' Stellung als Nautiker inkarniert ist, wird dabei mit Problematisierungen versehen, die auf die spezifischen Schreckensbedingungen von Faschismus und Terror rekurren. Peter Weiss hat sie in seinem Phantasie-Vermögen und in der Subversion seiner ästhetisch-avantgardistischen Mittel so umgesetzt, dass sie als literarische Entsprechungen oder Reflexe nicht eine historisch eingrenzbare Zeiterfahrung repräsentieren, sondern einen Mehrwert beanspruchen. Marseille, jene Station, die mit den Ausfahrten des Herakles genannt wurde und die Auffangstation der Brigadisten ist, verbindet der Ich-Erzähler mit der elterlichen Flucht. Mit ihrer Identifizierung und der Leidensgeschichte der Mutter gibt der Autor der abstrakten Massenerfahrung ein Antlitz:

„Der Aufbruch meiner Eltern gehörte zum großen Wandern, über die Meere hin richteten sich die Blicke, andren Kontinenten entgegen, Häfen wie Marseille, Genua, Rotterdam, Lissabon, Odessa, Istanbul waren Orte eines Orakels, einer magischen Hoffnung, zu Tempeln waren Konsulate und Gesandtschaften geworden, die Türschwellen feucht von Küssen und Tränen.“ (ÄdW, III, S. 10)

Die Sprache, die hier zum Einsatz gelangt, bedient sich einerseits des mythologischen Verweises auf das „Orakel“ und erinnert damit an Herakles' Not, nachdem er schwer erkrankte, das Orakel von Delphi zu befragen und für drei Jahre in die Sklaverei zu gehen. Auf der anderen Seite evoziert die Allegorie, über das Meer zu wandern, den neutestamentlichen Topos von Jesus, der sich das Meer gefügig macht, um zu seinen Jüngern hinaus aufs Boot über das Wasser zu laufen (Matth. 14, 22-35)³⁴³. In seiner Bildwirkung wird dieses mythologische Amalgam durch die Bezeichnung der diplomatischen Vertretungen als „Tempel“ verstärkt, an die zahlreiche Heilsversprechungen geknüpft sind und die Jesus als reine Bethäuser verstanden wissen sowie von allem Profanen befreit sehen wollte (Matth. 21, 12-17). In dem Prosabild verläuft die Imaginationsbewegung gegenläufig: Die weltlichen Institutionen von „Konsulate(n)“ und „Gesandtschaften“ werden sakralisiert und zu Anziehungspunkten, von denen sich die Menschen Wunder versprechen, wie sie Jesus im Tempel an den Blinden und Lahmen vollzogen hat (Matth. 21, 14). Vor den Eingängen dieser Orte – genau genommen sind die „Türschwellen“ als Zwischenbereich zu bewerten, in dem die Flüchtenden fast schon mit ihrem Begehren am Ziel sind, aber immer noch weit genug davon entfernt, abgewiesen zu werden – kommt es zur religiös anmutenden Zeremonie der Proskynese, der demütig-emotionsgeladenen Huldigung³⁴⁴.

³⁴² Vgl. ÄdW, I, S. 151: „Die Erwähnungen solcher Reisen und Irrfahrten hatten stets etwas Beiläufiges. Wochen, Monate in der Haft, manchmal ohne Pritsche, Decke, Waschgelegenheit, gehörten zum Alltäglichen.“

³⁴³ Vgl. Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive, a.a.O., S. 52: „Hier wird sichtbar, wie das antike Symbol christlich zugeeignet und um Motive wie Christi Stillung des Seesturmes ... typologisch bereichert wird. Deutlicher als in den antiken Beispielen wird der komplimentierende Charakter des rettenden Steuermanns, der nun nicht mehr der (von Göttern unterstützte) Mensch selber ist, sondern der Menschensohn im emphatischen Sinne.“

³⁴⁴ Vgl. ÄdW, III, S. 10: „Es war das Natürliche, das Normale, dieses Flehn um Zulassungsscheine, Sichtvermerke, um einen Platz in den Quoten, ein Visum bedeutete Absolution, und dies kam nur jenen zu, die das Geld

Fliehende Menschen, die mit ihren konsularischen Ansinnen erhört werden wollen, ergeben sich auf der Schwelle ihres Zieles in Devotionsgesten und versuchen ihrer Verzweiflung mit dem intimen Vorgang des Küssens und der physiologischen Enthemmung der Tränen Nachdruck zu verleihen³⁴⁵. Durch die Ausdruckszeichen der Verzweiflung, des Speichel- und Tränenflusses, werden diese architektonischen Zwitterbereiche des Hauses durchnässt. Peter Weis hat hier die Allegorie eines Tränenmeers entwickelt und mit den biblisch-mythologischen Verweisen (Wandern über dem Meer, Orakel, Tempel) die multilateralen Exilbewegungen, die zunächst mit dem „Aufbruch meiner Eltern“ exemplifiziert und individualisiert werden, auf die Ebene des Unvorstellbaren gehoben.

War mit dem Namensverweis auf Marseille bereits eine Verbindung zur Schiffspassage des Ich-Erzählers respektive zu Herakles hergestellt, so ist der durch ihn vertretene Blick auf die Weiten des Meeres und die positive Codierung, sich aufs Meer hinauszuwagen, ins Defätistische verkehrt: „... über die Meere hin richteten sich die Blicke, andern Kontinenten entgegen“. (ÄdW, III, S. 10). Selbst die aus der Bipolarität des Mythos abgeleitete Option der so genannten „Unfreien“, die im Inneren der Galeere nur das vor sich haben, was sie unmittelbar sehen, radikalisiert der Autor damit, dass der einzige Besitz der fliehenden Menschen ihre Verzweiflung ist und sie so vollends zu Schiffbrüchigen degradiert sind³⁴⁶. Im universellen Topos des Schiffbruchs findet der Ich-Erzähler hier das Inbild der Ausweglosigkeit für die, die sich auf der Flucht befinden und die nichts als ihr Leben in Sicherheit bringen wollen³⁴⁷. Mit der Evokation des Tränenmeers vor den diplomatischen Vertretungen bedient sich Weiss' Protagonist des Vorstellungsgehalts von Fluten, die sich ergießen und unkontrolliert zu einem Ganzen zusammenfließen.

Die Erfahrung von Flucht und Vertreibung ist als eine kollektive Größe vorgestellt, die keine individuellen Züge mehr trägt und die, wie am Beispiel der Eltern gezeigt, in ein Amorphes, Unkontrolliertes und Grenzenloses mündet. In dieser Massenerfahrung geht das

besaßen, sich Erbarmen zu kaufen.“ Wie im Bild von der Reinigung des Tempels aus dem Neuen Testament verbinden sich in der Prosasequenz die pekuniär-merkantilen Aspekte und die religiösen Ansprüche, die mit den beiden Begriffen „Erbarmen“ und „Absolution“ versehen sind. Gerade diese Dichotomie, Absolution erkaufen zu können, wie es die Geschäfte im Tempelbezirk bereits bedeuteten, wollte Jesus mit seinem konsequenten Auftreten Einhalt gebieten, indem er die Händler und ihre Kunden aus dem heiligen Areal vertrieb.

³⁴⁵ Vgl. Martin Gilbert: Nie wieder! Die Geschichte des Holocaust, München, 2000. S. 46: „Die Flüchtlinge aus Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei waren entschlossen, eine sichere Zuflucht außerhalb des Herrschaftsbereichs der Nazis zu finden – in jedem Land, das ihnen Zutritt gewährte. Die demokratischen Staaten Westeuropas – darunter Frankreich, Belgien, Holland und Großbritannien – nahmen jeweils Zehntausende Juden auf. Andre suchten ihr Heil in den USA, wo zwischen 1933 und Ende 1938 mehr als 10 000 Menschen Aufnahme fanden. Die amerikanische Regierung setzte jährliche Einwanderungsquoten für jedes Herkunftsland fest. Bereits 1939 war das Soll nicht nur für das laufende, sondern auch für die beiden folgenden Jahre erfüllt. Den deutschen Juden, die sich danach auf die Einwanderungsliste setzten ließen, sagte man, sie müssen drei Jahre warten – bis 1942 –, ehe sie ein Visum bekämen.“

³⁴⁶ Vgl. ÄdW, III, S. 10: „Es schwollen die Massen derer an, die nicht mehr zu bieten hatten als ihre Verzweiflung, und Verzweiflung war das Wertloseste von allem Überflüssigen, und bald fanden sich zwischen den Enteigneten auch die, die gestern noch wohlhabend waren, und es gab nur noch den Sturz in das Umherirren, ohne Ausweg und Bleibe.“ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 18: „Auch wenn das private Dasein seinem Schiffbruch an den inneren Gefährdungen entgeht, bleiben noch immer die großen Untergänge, der des Staates, der der Welt, die es mit sich reißen können.“

³⁴⁷ Vgl. ebd. S. 35: „Der Schiffbruch ist nur Symptom dieser Antinomie von Antrieb und Bedrohung.“

persönliche Schicksal des Einzelnen unter und verflüchtigt sich wie die einzelnen Tränen im Tränenmeer. Dieses Massentrauma als inkommensurables Phänomen zu schildern, in dem die Entmenschlichung zum probaten Mittel geworden ist, ganze Landstriche zu entvölkern, setzt die *Ästhetik des Widerstands* mit der metaphorischen Wucht des Maritimen fort. Dabei greift der Text auf das irritierende Bild der Seekrankheit und der Wellenbewegung zurück: Dieser versuchen die Brigadisten zu entkommen, indem sie nach einem nautischen Ausgleichspunkt suchen. Gleichzeitig radikalisiert sich die Vieh-Emblematik, wie sie indirekt in der Augias-Stall-Referenz evident wurde und sowohl in den topischen Zeichen des Schiffstransports als auch im Viehwagen auftaucht.

Im ästhetischen Junktim der beiden Vorstellungsgehalte von Vieh und Meer entwickelt Peter Weiss ein emphatisches Bild von Flucht³⁴⁸. Das ubiquitäre Element des Wassers in seinem überaus flexiblen Aggregatzustand ist das ideale poetische Motiv, der unvorstellbaren Dimension von Flucht eine Vorstellung zu geben und so die außergewöhnliche Symptomatik dieser schmerzhaften Massenerfahrung zu fiktionalisieren. Den epidemisch verlaufenden Vorgang einer fliehenden Menschengruppe darzustellen, die gemeinsam aufbricht und die sich als Konglomerat permanent verändert, sich ausdehnt und verdichtet, sich phasisch in der Größe, der Art der Zusammensetzung und der Geschwindigkeit verändert, drängt der Ich-Erzähler in die maritime Bildobsession eines Meers, das sich als „Strömen“, „Wellen“, „Fluten“ oder als „Schwall“ präsentiert. Für die *Ästhetik des Widerstands* und der zu betretenden Todeszonen von Vertreibung und Deportation findet Peter Weiss darin eine hochpotente Basismetapher, diese Katastrophenerfahrung mit ihren Dichotomien und unvorstellbaren Qualen zu verorten:

„Diese Menschen, die noch Erinnerungen an ein eignes Leben mit sich schleppten, begannen schon, wie Blinde zu stolpern, in den Augen versteckter Beobachter waren sie nichts andres mehr als eine Herde, die auf billigste Art abgeschlachtet werden sollte. Diesen Strömen, die schleichend, schlüpfend ... nach Osten vordrangen und deren Wellen der Staub war, den die grau gewordenen Schuhe aufwühlten, rollten, vom Osten her, Fluten entgegen, mit Wogen laubbekränzter fähnchengeschmückter Lastwagen, dort eine Brandung aus Heilsgeschrei ... hier ein Stocken des Stroms der Wandernden, ein Ausweichen vorm zermalmenden Schwall ... dann wieder panische Vorstöße, bei denen sie sich müde laufen sollten, um sich später, wenn der geeignete Zeitpunkt gekommen war, leichter einfangen zu lassen, oder um sich von selbst in die Fallen zu drängen.“ (ÄdW, III, S. 11)

Auch hier ist der Schrecken nicht durch den fürchterlichen Inhalt der Prosasequenz ausgelöst, sondern durch die ambivalent-rätselhaften Sprachgesten und durch die Wahl der motivlichen Zeichen. Nicht von den geschilderten Handlungen geht primär der Schrecken aus, vielmehr löst die Polyvalenz der sprachlichen Mittel etwas Verstörendes aus. Der her-

³⁴⁸ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren in der Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 276: „Von der Flucht seiner Eltern vor den Nazis erfährt der Ich-Erzähler durch die Berichte seines Vaters; die Fluchtstationen (Tschechoslowakei, Polen, Schweden) entsprechen jeweils traumatischen Erlebnissen der Mutter, die sie, sukzessive ins totale Verstummen drängen. Erzählt wird von ihrem kurzen Gefängnisaufenthalt in Ostrau, von einem zufällig überlebten Panzerangriff in Polen, mit dem offensichtlich der zweite Weltkrieg beginnt, vom Beiwohnen der Mutter an der Erschießung von Juden und der bestialischen Ermordung einer Familie durch die Faschisten.“

kömmlich zu verortende Schrecken des Erzählten (exodusähnliche Massenflucht), das bereits vom normalen Diskurs abweicht, ist in der Szenerie ohnehin enthalten und bedarf keiner weiteren Erläuterung. Was aber Peter Weis' Imaginationsvermögen zugeschrieben werden muss, ist die ästhetische Präfiguration des Schreckens, mit der es ihm gelingt, den kollektiven und entmenslichenden Vorgang der Vertreibung als ein immenses energetisches und logistisches Potential zu übersetzen und als eine unendliche Wegstrecke vorstellbar zu machen. Das komplex verdichtete Prosabild vermag der epochenspezifischen Dimension der Fluchtbewegung mittels poetologischer Sprache zum Ausdruck zu verhelfen. Während die Vertreibungsszene, die in Zusammenhang mit der individuellen Situation der Eltern geschildert wird, bereits als Auftakt einer sich abzeichnenden Fluchtbewegung in großem Stil zu lesen ist, nimmt die zitierte Textstelle vor allem die Ankündigungszeichen der Schiffspassage nach Marseille und des Weitertransportes im Viehwagen auf. Setzte mit dem Flehen vor den Konsulaten, der Poskynese, bereits der Prozess der Entwürdigung ein, so zeigt Peter Weis die Situation all derer auf, die sich nicht *per* Visum rechtzeitig haben in Sicherheit bringen können, eben jene, die nichts außer ihrer Verzweiflung besitzen.

Die poetologische Wirksamkeit der Prosasequenz ergibt sich aus ihrem dramaturgischen Aufbau, der synchron mit der Steigerung der maresken Substantive „Strömen“, „Wellen“, „Fluten“, „Wogen“, „Brandung“ und „Schwall“ die Bewegungsverben bzw. –adverbien variiert und einen Kontrast aufbaut zwischen dem Anschwellen der Menschenmassen, die sich auf die Flucht begeben, und dem gleichzeitigen Vitalitätsverlust: „schleppten“, „stolpern“, „schleichend“, „schlürfend“. Im Bewegungsmodus der Flüchtenden zeichnet sich ein Gradunterschied ab, der das sukzessive Schwinden der körperlichen Kräfte semantisch umsetzt.

9.14.3 Ankündigungszeichen von Deportation und Elimination. Géricaults *Floß der Medusa* als Sinnbild der Vernichtung

In den Evokationen stolpernder, schleichender und schließlich schlürfender Menschen, die den aufrechten Gang aufgegeben haben und sich desillusioniert in einem „Wahrnehmungsmodell“³⁴⁹ von Landschaft bewegen, liegt etwas Atavistisch-Primitives. Von den Wörtern geht allgemein eine deprimierende Stimmung aus, die der Text unmittelbar mit dem Verlust der Würde und dem Prozess der Entmenslichung - als die herausragenden Synonyme für den Untergang der zivilisierten Welt - verknüpft.

Peter Weiss hat hier im degenerativen Moment der Menschenflucht, ohne einen weiteren erzählenden oder erklärenden Kontext hinzuzufügen, die neuzeitlichen Erfahrungen des Lagermenschen³⁵⁰ literarisch durch das Mittel der Anspielung in den Roman eingesetzt.

³⁴⁹ Vgl. Eckard Lobsein: *Landschaft in Texten. Zu einer Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibungen*, a.a.O., S. 3

³⁵⁰ Vgl. Paul Steinberg: *Chronik aus einer dunkle Welt*, a.a.O., S. 66: „Den Weg verfolgen, die Erniedrigung von Menschen vor ihrer Vernichtung. Der Tod der Gefühle, der Tod des Denkens, dann der Tod des Menschen. Der Abfall der Kurve bis zum Nullpunkt. Der Punkt, an dem es kein Zurück mehr gibt. Dann für einige, zu denen auch ich das Glück habe zu gehören, die fortschreitende Anpassung, der Wiederaufstieg und die Verwandlung in eine Abart des Menschen, nicht mehr *Homo sapiens*, sondern „Mensch des Vernichtungslagers“.

Den Menschen in der Alliteration als schleichend-schlürfendes Wesen zu beschreiben, zielt indirekt auf den stoisch vegetierenden, zum Skelett abgemagerten Typus des ‚Muselmanns‘, jener sich aufgebender und kurz vor dem Verhungern stehender Gefangener, den die Überlebensberichte aus den Lagern *unisono* als Extrem der menschlichen Existenz und der Verkörperung dessen, was Menschen anderen Menschen antaten, beschreiben³⁵¹.

Die vorhandenen Bildelemente aus der Flüchtlingsepisode und der darin wirkenden Muster, vor allem die in ihnen repräsentierten zeit-räumlichen Bedingungen und Anspielungen reichen aus, hier unmissverständlich das System der Lager und der eliminatorischen Barbarei, des Völkermords zu identifizieren. In Peter Weiss' Literarisierung der Schreckenserfahrung treten die zeitgenössischen und politischen Strukturen sowie ihre gewohnte Nomenklatur (Nationalsozialismus, Deportation, Holocaust, Vernichtungslager etc.) absichtlich in den Hintergrund und werden stattdessen symbolisch verfremdet. Hinter der metaphorischen Parabolik „laubbekränzter fähnchengeschmückter“ Fahrzeuge, sowie die beiden amorphen Größen „Fluten“ und „Wogen“ verbirgt sich ein einsetzender hoch effizienter Macht- und Terrorapparat und das aufrückende Mordkommando, das sich antagonistisch zu den Fluchtbewegungen verhält³⁵².

Den unvorstellbaren Dimensionen von Völkermord und massenhaft ausgeübten Greueltaten begegnet der Autor mit einer literarischen Verfremdung, die jeweils eine Intensivierung des Schreckens ankündigt und im Fortgang der *Narratio* erst entschlüsselt wird. Der Autor hat bei seiner künstlerischen Komposition darauf geachtet, den Eigenwert der literarischen Bild-Assoziation zu bestärken und die Handlungen nicht nur als illegitime Beispiele eines Unrechts-Regimes geschildert, das jedwede bestehende Ordnungen außer Kraft setzt, sondern diese zusätzlich mit einer Aura des Geheimnisses ausgestattet. Die Sprache, die der Ich-Erzähler verwendet, orientiert sich zwar an der geographisch-zeitlichen Realie („ ...

³⁵¹ Vgl. Pater Weis: Fluchtpunkt, a.a.O., S. 135/136: „Dort vor uns, zwischen den Leichenbergen, kauerten die Gestalten der äußersten Erniedrigung, in ihren gestreiften Lumpen. Ihre Bewegungen waren unendlich langsam, sie schwankten umher, Knochenbündel, blind füreinander, in einem Schattenreich. Die Blicke dieser Augen in den skeletthaften Schädeln schienen nicht mehr zu fassen, daß die Tore geöffnet worden waren.“ Im Zusammenhang mit der Arbeit an der Literarisierung des Frankfurter Auschwitz-Prozesses in *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, liest Peter Weiss Primo Levis Zeugnisse aus Auschwitz. Ein Eintrag in den *Notizbüchern* belegt, dass Peter Weis den Gewährstext der Lagerliteratur kannte. Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 241: „Levi, Ist das ein Mensch? Frankfurt 1958“, vgl. Primo Levi: Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht, München, 1992, S. 108. „Ihr Leben ist kurz, doch ihre Zahl ist unendlich. Sie, die Muselmänner, die Verlorenen, sein der Nerv des Lagers: sie, die anonyme, die stets erneuerte und immer identische Masse schweigend marschierender und sich abschuftender Nichtmenschen, in denen der göttliche Funke erloschen ist, und die schon zu ausgehöhlt sind, um wirklich zu leben. Man zögert, sie als Lebende zu bezeichnen; man zögert, ihren Tod, vor dem sie nicht erschrecken, als Tod zu bezeichnen, weil sie zu müde sind, ihn zu fassen.“ Vgl. Primo Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten, München, 1993, S. 101: „In allen Lagern war der Begriff Muselmann verbreitet, mit dem man die hoffnungslos erschöpften, ausgehungerten Häftlinge bezeichnet, die dem Tod nahe waren.“ Vgl. Marita Meyer: Eine Ermittlung: Fragen an Peter Weis und an die Literatur des Holocaust, St. Ingbert, 2000, S. 129

³⁵² Vgl. das Kap. „Von der Auswanderung zur ‚Endlösung‘ 1938 – 1941.“ In: Peter Longerich (Hrsg.): Die Ermordung der europäischen Juden. Eine umfassende Dokumentation des Holocaust 1941-1945, München, 1989, S. 33-64; Vgl. das Kap. „Prosa aus den Jahren 1938-1943: Ansichten aus dem Exil und aus Nazi-deutschland, in: Dagmar C. G. Lorenz: Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in der deutschen Sprache aus Sicht der Verfolgten, Frankfurt/M., 1992, S. 53-63; Vgl. das Kap. „Von der ethnischen Säuberung“ zum Völkermord und zur ‚Endlösung‘. Die Entwicklung der antinationalsozialistischen Judenpolitik 1939-1941“, in: Christopher R. Browning: Judenmord. NS-Politik, Zwangsarbeit und das Verhalten der Täter. Aus d. Englisch. Übers. V. Karl Heinz Silber, Frankfurt/M., 2001, S. 11-46

Ende März Neununddreißig war es meinen Eltern gelungen, das so genannte Dreiländereck zu erreichen, wo Schlesien, das tschechische Gebiet und Polen aneinandergrenzten“ (ÄdW, III, S. 11), transformiert diese jedoch in ein für sich selbst verantwortliches ästhetisches Konstrukt³⁵³.

Peter Weiss hat in der Textintention der *Ästhetik des Widerstands* auf jede über-deutliche real-historische Verortung oder auf die Ausstattung mit einer historiographischen Terminologie verzichtet und sich stattdessen auf die Wirkung einer ästhetischen Apparition verlassen³⁵⁴. Der poetische Mehrwert der Schreckensbilder des III. Bandes und ihre genuine Eigenart ergeben sich gerade daraus, dass sie nicht automatisch durchschaubar sind als künstlerische Reflexe eines zeithistorisch konkret zu verortenden Geschehens, sondern dass sie vom Autor in einer *Suspense* gehalten sind. Mehr noch: Die Imaginationsbewegung der *Ästhetik des Widerstands* begibt sich gerade dann in ein zu entschlüsselndes Code-System oder in ein multiples literarisches Assoziationsfeld, je mehr sich die Ereignisse auf den faschistischen Terror zurück lesen lassen. Möglicherweise ist es Peter Weiss damit als einzigem namhaftem Schriftsteller der Nachkriegszeit gelungen, die epochale Einmaligkeit und das spezifisch beklemmende Zeitgefühl einer aufgeladenen Terrorerwartung mit seiner Erfindungskraft ästhetisch zu bannen. Gerade dadurch, dass der Ich-Erzähler die verifizierbaren Aspekte³⁵⁵ und ihre eindeutigen *Termini* zum Verschwinden bringt, verrätst er die Gegenwart der erzählten Handlungen umso mehr und dringt damit zu einer Dimension des Geheimnisses der unmittelbar bevorstehenden Bedrohung.

Der kraftlosen, fast stagnierenden Bewegung der Flüchtenden, den „Heeren der Einflußlosen“ (ÄdW, III, S. 10), stellt das Prosabild ein paradoxales Energiefeld gegenüber, das sich in Stellung bringt und die Masse vor sich her zu treiben scheint: Es ist die in Gang gesetzte Kriegs-Maschinerie, die gewaltsam in die neuen Territorien einmarschiert, sich dort systematisch ausbreitet und von vornherein ein eliminatorisches Ziel verfolgt. Dieses klingt bereits in der Kontrastierung der Flüchtenden als „Blinde“ und den gleichzeitig sehenden „Augen versteckte Beobachter“ an. Peter Weiss komponiert mit der außer Kraft gesetzten Funktion des Sehens einerseits und dem versteckten, also spionierten Sehen andererseits die Unverhältnismäßigkeit der Mittel, wie sie sich in der Täter-Opfer-Perspektive abzuzeichnen beginnt und sich das perfide Prinzip der Vernichtung durch Erschöpfung ankündigt³⁵⁶. Der unkoordinierten Flucht und das „Ausweichen vorm zermalmenden Schwall“

³⁵³ Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, a.a.O., S. 151: „Im Prozeß der literarischen Aneignung bedient sich Weiss also der historischen Dokumente und übereignet sie seinem Erzähler als die Wirklichkeit, von der er zu berichten hat.“

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 150: „Wer *Die Ästhetik des Widerstands* liest, ohne über ein Vorwissen zu verfügen, das die dort geschilderten Ereignisse als authentisch erkennt, wird die Bedeutung des Textes ebenso verfehlen, wie der, der den Roman als Geschichtsschreibung auffaßt und ignoriert, daß es sich um die Literarisierung historischer Begebenheiten handelt. Aus dieser möglichen Spannung erwächst die eigentümliche Kraft dieser Prosa.“

³⁵⁵ Vgl. Wolfgang Benz: Dimensionen des Völkermords, München, 1996

³⁵⁶ Vgl. ÄdW, III, S. 11: „Unter der reglosen Bewegung, in die sie geraten waren, zeichnete sich eine andre, übermächtige Kraft ab, die an Nerven und Sehen rüttelte, die sie voranstieß und mit sich riß, eine Kraft, die genau berechnet war, nach bestimmten Planungen verlief, und während die Flüchtenden noch an der Vorstellung festhielten, daß Grenzen überschritten, Länder durchquert, Ziele gefunden werden konnten, führten die

als Reaktion steht die planerische und logistisch durchdachte Aktion der Einmarschierer entgegen.

In der für Peter Weiss bezeichnenden Täter-Opfer-Konstellation zeichnet sich an dieser Stelle der *Ästhetik des Widerstands* ein Ausblick auf die bevorstehende Deregulierung der menschlichen Übereinkünfte und die Veränderung von Welt in großem Stil ab. Hinter dem ästhetischen Konstrukt der Konfrontation zweier Massenbewegungen zeigt sich ein Katastrophenbewusstsein, das der Roman als ein Kommendes und in seinen Dimensionen Unvorstellbares schildert³⁵⁷. Dabei wird die Katastrophenentwicklung ästhetisch umgesetzt: Die Schiffsepisode antizipiert, was den Eltern auf ihrer Flucht widerfährt. Deren Erlebnis wiederum ist Teil eines bevorstehenden Ganzen. Der Chronist schreibt an einer Geschichte, deren Ausgang er bereits kennt, die er aber so zu schildern beabsichtigt, dass er das Finale nicht vorwegnimmt, sondern in einem konzentrischen Aufbau die Zuspitzung der Katastrophe mit künstlerischen Mitteln umsetzt³⁵⁸. Gleichzeitig ist der Leser wie der Ich-Erzähler im Stande, die Ankündigungszeichen einer zu zählenden, voneinander zu trennenden, abzuschlachtenden Masse, einer Maschinerie, die dafür zum Einsatz gelangt, und einer „Brandung aus Heilsgeschrei“ zu deuten. Im Gegensatz zu den kollektiv Fliehenden, die in Unkenntnis der unmittelbaren Bedrohung sind und sich einer Illusion hingeben, kennt er den historischen Verlauf und weiß, was den „jüdischen Händlern und Handwerkern“ (ÄdW, III, S. 11), die zum „Strom der Wandernden“ (ebd.) gehören, droht. Für den Leser ist der eingeschlagene Weg „in Richtung Oswiecim, dem Bahnknotenpunkt“ (ÄdW, III, S. 13), nicht eine zufällige Wegachse, mit der sich für die Fliehenden Hoffnungen³⁵⁹ verbinden („wo sie auf einen Zug nach Warschau warten wollten“), sondern ein signifikantes hochgradig belastetes Merkzeichen.

Wege und Landstraßen sie schon einer Maschinerie entgegen, von der sie aufgeteilt, voneinander getrennt, gezählt, zu langsamer oder schneller Ausschaltung bestimmt werden sollten.“

³⁵⁷ Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen, a.a.O., S.237: „Im Mittelpunkt ... stehen die Visionen der Mutter, die an die Verbrechen des Faschismus gebunden sind. Bei der Beschreibung ihrer Umnachtung und Entrückung, die besonders den ersten Teil des dritten Bandes dominiert, greift Peter Weiss ... eine der Kardinalfragen, die seinen künstlerischen Entwicklungsprozeß vom Maler über den Prosaisten, Filmemacher und Theaterstückschreiber bis zum Romancier durchziehen, erneut auf: die Darstellungsmöglichkeit des Undarstellbaren bzw. die Frage, wie sich die Mechanismen der schlimmsten Gewaltherrschaft im 20sten Jahrhundert, wie der Faschismus literarisch angemessen schildern lassen. Die unvorstellbaren Schreckenbilder, an denen der beschwichtigende Charakter des Geistes und der Kultur zerschellen muß. Wird durch die Scheibpraxis des Ich-Erzählers mit nüchterner, aber auch visionärer Sprache bewältigt.“

³⁵⁸ Vgl. ÄdW, III, S. 148: „Und dabei mußte ständig unterschieden werden zwischen den Schichten der Sprache. Da war diese Wörterwelt aus Hochgestimmtheit, wie die Politik sie gebrauchte, und die alles aufgezerzt hatte, was einst menschliche Hingabe war, da gab es die Sprache, in der die Nachrichten wie Börsenberichte gebracht wurden, in der sich die Anstrengungen als steigende und fallende Zahlenbündel zu erkennen gaben, Aktienposten von Lebenden gegen Tote gesetzt, von Belagern gegen Verteidiger, von Angreifern gegen Fliehende, in der das Geschrei, das Stöhnen, Verbluten verschwanden in der schnellen Nennung von Städten, Gebirgen und Meeren, da war die graue Sprache derer, die umherirrten zwischen den Fälschungen, die sie sich zu eigen gemachte hatten, da war die Sprache, an der ich im stillen arbeitete und deren Worte sich am schwersten finden ließen.“

³⁵⁹ Vgl. Günter Butzer: Erinnerung als Diskurs der Vergegenwärtigung in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, in: PWJb2, S. 78: „Den Ausgangspunkt der Darstellung bilden die Begegnungen mit Menschen, ihre Stimmen und Gesichter, ihre Schmerzen und Hoffnungen. Erst über die Menschen und ihre Beziehungen zueinander entsteht das Gewebe der einer historischen Konstellation.“

Peter Weiss setzt an dieser Stelle die polnische Bezeichnung von Auschwitz ein, um den (noch)zivilen Charakter des Ortes³⁶⁰ und seine harmlose Funktion als „Bahnknotenpunkt“ zu nutzen; gerade aber durch den logistischen Hinweis, der das Wortumfeld von Zügen und Waggons impliziert³⁶¹, und durch die anachronistische Verwendung tritt der eliminato-
rische Nimbus des Ortes erst recht zum Vorschein. In dieser poetologischen Verwendung wird die Ortschaft zum Ankündigungszeichen von „Weichenstellungen“³⁶², die dort vorgenommen werden. Diese Diskrepanz zwischen der Ahnungslosigkeit der Involvierten, die auf eine Rettung in ihrer aussichtslosen Lage hoffen, und der von außen und in einer anderen Zeiterfahrung auf das Geschehen gerichteten Perspektive hat der Roman mit dem *Floß der Medusa* präfiguriert. Auch hier ist die am Horizont kaum sichtbare Brigg der einzig verbleibende Hoffnungsschimmer, der sich aber als nichtig herausstellt:

„Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

Mit den technokratischen Ankündigungszeichen und dem geschilderten Kalkül einer gegenläufigen Massenbewegung, die sich in Stellung bringt, nimmt die *Ästhetik des Widerstands* im III. Band den Begriff der „Woge“ wieder auf und beschreibt damit eine ähnliche Wahrnehmungskonstellation, wie sie für das Floß gültig war.

Der Hoffnung der Flüchtenden, die sich, den Schiffbrüchigen ähnlich, durch ihre unmittelbare Bedrohung im Handeln angetrieben sehen³⁶³, und alles daran setzen, eine kleine Nische zu finden, durch die hindurch sie schlüpfen und der Vernichtung entkommen können, steht die gleichermaßen auf sie niederschlagende Woge entgegen: „... rollten vom Osten her, Fluten entgegen, mit Wogen laubbekränzter fähnchengeschmückter Lastwagen“ (ÄdW, III, S. 11) In beiden Prosaepisoden übernimmt überdies der signifikante Fahrzeugcharakter der beiden Szenen die verbindende Funktion und zeigt, dass Peter Weiss die immanenten Strukturen des Schiffbruchbildes auf das Romangeschehen, insbesondere gilt das

³⁶⁰ Vgl. Hermann Langbein: Menschen in Auschwitz, München, 1999, S. 36/37: „Auschwitz liegt zwischen Krakau und Kattowitz. Dieses Gebiet wurde nach der Besetzung Polens durch die Deutschen zu Oberschlesien geschlagen (...) Am 14. Juni 1940 wurden die ersten 728 Polen nach Auschwitz eingeliefert; damit beginnt die Geschichte dieses Lagers (...) Im Oktober 1941 wurden etwa 3 Kilometer nordwestlich des Lagers – das später Stammlager genannt wurde – mit dem Bau eines Lagerkomplexes von bisher unbekannten Dimensionen begonnen; in rund 250 Baracken sollten 200.000 Gefangene untergebracht werden.“

³⁶¹ Bei seiner Ortsbegehung des musealen Vernichtungslagers verwendet Peter Weiss abermals die logistische Atmosphäre, die sich mit dem Ort Auschwitz verbindet, um in der Assoziation Gegenwart und Vergangenheit zu synchronisieren. In der mittlerweile zur Gedenkstätte umfunktionierten Ortschaft, herrscht nach wie vor ein Zugbetrieb. Auch hier ist der ästhetische Anachronismus ein bewusst eingesetztes Stilmittel, um die vergangene Nutzung des Lagers und das technifizierte Töten zu evozieren und so die Vergangenheit *in toto* zu verlebendigen. Peter Weiss: Meine Ortschaft. In: (ders.): Rapporte, a.a.O., S. 115: „Auf dem Bahnhof von Auschwitz scheppern die Güterzüge. Lokomotivpfeife und polternder Rauch. Klirrend aneinanderstoßende Puffer. Die Luft voll Regendunst, die Wege aufgeweicht, die Bäume kahl und feucht. Rußgeschwärmte Fabriken, umgeben von Stacheldraht, und Mauerwerk (...) Unaufhörlich die Züge oben auf dem Bahndamm, langsam hin- und herrollend, vergitterte Luken in den Waggons. Abweichgleise führen weiter, zu den Kasernen, und noch weiter, über öde Felder zum Ende der Welt.“

³⁶² Vgl. den *Terminus* und ein entsprechendes Kapitel bei: Christopher R. Browning: Judenmord, a.a.O., S. 47-92

³⁶³ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 35

für den Wahrnehmungsschrecken des III. Bandes, übertragen wissen will.³⁶⁴ Es stellt eine der hochgradigen Herausforderungen an den Leser der *Ästhetik des Widerstands* dar, solcherlei Referenzen zu erkennen und zu deuten. Dass es Peter Weiss in seiner ästhetischen Konstruktion um diese Korrespondenz zwischen der niederschlagenden Woge auf dem *Floß der Medusa* und der vom Osten hereinbrechenden Fluten der Annektierter mit ihren gigantischen Fuhrparks geht, die sich entgegengesetzt zur Schicksalsgemeinschaft der Flüchtenden bewegen, zeigt das Kompositionsprinzip des Bildes, auf das der Ich-Erzähler bereits in Spanien hinweist. Das Gemälde zeichnet sich durch jene zwei gegenläufigen Direktiven aus, die in der Fluchtepisode erwähnt werden und dort mit den maritimen Wahrnehmungsgegenständen der „Wogen“, der „Wellen“ und der „Fluten“ koinzidieren:

„Die Komposition folgte dem Prinzip der Doppeldiagonale, womit sowohl die Struktur der großen Fläche gefestigt als auch eine Verschiebung zweier Perspektiven hergestellt wurde. Von links unten dehnte sich die Gruppe, in ihrer erregten, ineinandergreifenden Gestik, nach rechts oben aus, zielend auf den winzigen Mast, der gleich von einer heranrollenden Welle verdeckt werden würde, von rechts unten, ansetzend am über Bord hängenden Arm eines Toten, stieg die andre Linie auf, vom geblähten Segel der linken Höhe entgegen gerissen, so daß die Richtung, die von der Masse der Figuren beschrieben wurde, die Fahrtrichtung des Floßes durchkreuzte.“ (ÄdW, I, S. 344)

Die hier benannte „Verschiebung zweier Perspektiven“ richtet sich nicht nur auf das Kompositionsprinzip, sondern vertritt die beiden Antagonismen von Hoffnung und Scheitern, die Géricault in einem langen Prozess schließlich umsetzt³⁶⁵. Was der Ich-Erzähler damit zum Ausdruck bringen will, ist, dass die Richtung des Floßes, die schließlich durch den Wind und durch das aufgestellte Segel bestimmt wird, nicht mit der am Horizont auftauchenden Rettungsbrigg übereinstimmt. Zusätzlich erfährt die Lage auf dem Floß durch die in wenigen Augenblicken aufschlagende Welle eine entscheidende Wendung.

In der Übertragung auf die Flüchtlinge stellt sich die Situation ähnlich dar; die „Richtung, die von der Masse der Figuren beschrieben wurde“, wie es für das *Floß der Medusa* heißt,

³⁶⁴ Vgl. Peter Bürger: Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 293: „Peter Weiss will das Leiden der von den Nazis Verfolgten und Vernichteten festhalten, zugleich aber auch Namen überliefern, die bis zum Erscheinen des Buchs allenfalls einer kleinen Zahl von Historikern bekannt waren ... Das Vorhaben ist ein episches. Eben weil es um das Leiden dieser konkreten Menschen geht und zugleich um das menschliche Leiden überhaupt, vermag er die Schiffbrüchigen auf dem Bild Géricaults auf eine Ebene zu stellen mit den wirklichen Schiffbrüchigen und diese wiederum mit den allorts Leidenden. Die Tilgung der Grenzen zwischen verschiedenen Realitätsbereichen verleiht der *Ästhetik des Widerstands* das Pathos eines modernen Epos.“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 781: „im Bd 3 der Ä.d.W. bestimmt die Ästhetik die Art des Schreibens u Sehens, die Ästhetik wird nicht mehr definiert anhand von Kunstwerken und Ausdrucks-Analysen, sondern schlägt sich direkt nieder“

³⁶⁵ Vgl. Lorenz E.A. Eitner: Géricault. His life and work, a.a.O., S. 172: „The reversal has a double effect: it accommodates the motion of the viewer's eye and thereby accelerates the directional sweep of the scene; it also draws the viewer into a closer involvement with the action. Once reverses, the scene can be read in one ascending line, starting at the lower left with the men who mourn at the stern, rising towards the right with the staining figures, and coming to rest at last on the distant rescue ship.“ Vgl. Klaus Berger: Géricault und sein Werk, a.a.O., S. 19: „Géricault erinnert sich an die alten Meister, an Michelangelo, vielleicht mehr als an alle anderen, und entschließt sich nach verschiedenen Schwankungen für die Szene mit dem rettenden Schiff in Sicht und der Doppeldiagonale als formalem Leitmotiv ...“ Vgl. Denise Aimé-Azam: Géricault und seine Zeit, a.a.O., S. 161: „Zuletzt aber fand er die einzig richtige Szene, Zusammenfluß des Grauens und der Hoffnung, des Todes und der Wiederauferstehung ...“

wird von der antagonistischen Bewegung der anrückenden Machthaber durchkreuzt, die, ähnlich der alles entscheidenden Welle auf die Flößlinge als „zermalmende(r) Schwall“ (ÄdW, III, S. 11) die Flüchtenden zu erschlagen droht und der sie auszuweichen versuchen. In dem Wahrnehmungs-Schrecken durch die aufrückenden Kräfte tritt das Grundmuster der Tortur-Bilder in Erscheinung: Es verrät unumwunden seine Schlagkraft und seine Effizienz³⁶⁶ und setzt dabei auf Selektion, Deportation und Elimination:

„ ... eine Kraft, die genau berechnet war, nach bestimmten Planungen verlief ...von der sie aufgeteilt, voneinander getrennt, gezählt, zu langsamer oder schneller Ausschaltung bestimmt werden sollten.“ (ÄdW, III, S. 11)

Selbst das pervertierte Merkmal der nazistischen Vernichtungsambition, Menschen durch Arbeit zu vernichten und sie nur solange am Leben zu halten, wie ihre Arbeitskraft in Anspruch genommen werden soll, ist mit dieser Andeutung vertreten. Außerdem nimmt die Formulierung „langsamer oder schneller Ausschaltung“ zunächst die rhetorische Verschleierung bzw. den Euphemismus des faschistischen Machtapparates auf, bis der Text schließlich ohne Umschweife zu erkennen gibt, dass es sich dabei um Abschlachtungen in großem Ausmaß handeln wird.

Im Hinblick auf die verschiedenen Grade oder Qualitäten, die zeitlichen Abstufungen, offenbart sich erst die Systematik, die sich hinter dem Tortur-Interesse der Täter verbirgt. In der semantischen Verfertigung fällt besonders die Diskrepanz zwischen denjenigen auf, die sich unter Aufbietung aller Kräfte auf den Weg machen und den anderen, die mit ihrer Energie haushälterisch umgehen und bei ihrem Kalkül auf den Vitalitätsschwund und die fehlende Koordination der Flüchtenden setzen:

„ ... dann wieder panische Vorstöße, bei denen sie sich müde laufen sollten, um sich später, wenn der geeignete Zeitpunkt gekommen war, leichter einfangen zu lassen oder um sich von selbst in die Fallen zu drängen.“ (ÄdW, III, S. 11)

Der Ich-Erzähler hat zudem mit der Vorstellung von „Fallen“, in die die Flüchtenden hineinlaufen und dem Vorgang, sich „einfangen zu lassen“, die Viehemblematik, die mit der Schiffspassage nach Marseille in den Roman eingegangen ist, weiter ausgedehnt und so die Assoziation wilder und domestizierter Tiere nebeneinander gestellt. Wie in der Imagination des Schiffes nach Marseille und des dort inszenierten Nebeneinanders der entwaffneten Brigadisten mit dem Vieh im Laderaum, setzt Peter Weiss diesen expressiven Topos in der Beschreibung der Vertreibung und eines beginnenden Völkermords fort. In der nachfolgenden Prosaskizze erzeugt Peter Weiss mit der Problematisierung von Imaginationsgehalten einen Wahrnehmungs-Argwohn bzw. eine Wahrnehmungs-Angst, die hinsichtlich der Schärfe der Antizipation kaum deutlicher ausfallen kann und ein lauerndes Schreckliches ankündigt:

³⁶⁶ Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“, a.a.O., S. 121

„... und rechts und links liefen die andern, beladen mit Bettzeug, Körben, Geräten und Töpfen, ein Trampeln und Fauchen, flatternde Röcke, mit Kindern daran, ein paar Reiter, die Pferde schweißnaß, Soldaten, ohne Helme und Waffen, Kühe, Kälber, Federvieh, da war ein Schreien, Blöken und Gackern, und es war wie all das andre, etwas war hinter ihnen, etwas Übermächtiges kam näher und würde gleich über sie herfallen ...“ (ÄdW, I, S. 15)

Die Fluchterfahrung wird nachhaltig als ein desillusionierendes Konglomerat von mitgeführten Gerätschaften, Laut- oder Lebensäußerungen einzelner Menschengruppen³⁶⁷ und den onomatopoetischen Geräuschen des Groß- und Kleinviehs geschildert. Vieh und Mensch sind gleichermaßen in eine erniedrigende Situation gestellt: Die Pferde sind überanstrengt und „schweißnaß“, die Menschen mit den verbleibenden Habseligkeiten, die ihnen für kurze Zeit ein Überleben sichern, sind zu ihren eigenen Lastenträgern degradiert und die *Soldateska*, die sich den Flüchtenden angeschlossen hat, ist der Waffen und Helme entledigt und damit ihrer eigenen Funktion von Verteidigung und Gegenangriff enthoben und entehrt.

Das Nebeneinander von Tier und Mensch verbindet sich zu einem auditiven Amalgam: Die Schreie der Kinder vermischen sich mit den Lauten des Viehs. In der semantisch-syntaktischen Organisation der Passage wird eine Unruhe erzeugt, die der ungeordnet-hektischen Abläufigkeit der scheinbar planlosen Flucht entspricht und damit ganz im Gegensatz zu den organisierten Verhältnissen der anrückenden Usurpatoren steht. Diese gehen „genau berechnet“ und „nach bestimmten Planungen“ (ÄdW, III, S. 11) vor und schonen so ihre Kräfte, während die Flüchtenden in der „reglosen Bewegung“ (ebd.) sich selbst ihrem eigenen Untergang näher bringen. Die aus der anderen Richtung vordrängenden Machthaber verfügen indes über eine perfekt geplante logistische Ausstattung und können so auf ein eigen eingerichtetes System von „Verladeplätzen, Transportlinien, Umschlagstellen und Auffanglagern“ (ÄdW, II, S. 14) zurückgreifen.

Erkennbar trägt die Fluchtepisode strukturell ähnliche Züge wie die Situation der Schiffbrüchigen auf dem Floß. Wie gezeigt wurde, hat Peter Weiss bereits das Kompositionsprinzip der beiden gegenläufigen Bewegungen aus dem Géricaultbild in die Prosaszene übertragen³⁶⁸. Auch die pathetische Erwartung, dass eine amorphe Größe gewaltsam und von hinten auf die Flüchtlinge einwirkt, „etwas war hinter ihnen, etwas Übermächtiges kam näher und würde gleich über sie herfallen“, koinzidiert mit der Situation auf dem Floß. Auch dort sind die Schiffbrüchigen distanz- und ahnungslos einer Gefahr ausgeliefert, die sie selbst nicht einmal realisieren:

³⁶⁷ Vgl. Arnold Sywottek: *Die Ästhetik des Widerstands* als Geschichtsschreibung? In: Alexander Stephan (Hrsg.): *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 320: „Es soll hier nicht diskutiert werden, ob und wieweit die im Roman vorgenommene Verknüpfung beobachteten Verhaltens einem wie auch immer zu qualifizierenden Historischen Materialismus entspricht, wichtig scheint allein, hervorzuheben, daß es überwiegend äußere Wahrnehmungen (sehen, hören, tasten) sind, die vom Erzähler registriert und reflektiert werden. Nicht selten verdichten sich die Wahrnehmungen und Erinnerungen zu einprägsamen Bildern.“

³⁶⁸ Vgl. Maria C. Schmitt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 117: „Mit der Permeabilität des Textes für ein Netzwerk aus Bedeutungen, Bildern und Erinnerungen gelingt es Weiss, das vom kontinuierlichen Schriftbild suggerierte Nacheinander aufzulösen und in ein gleichzeitiges Nebeneinander umzuwandeln.“

„... und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

Das Floß in seiner evokativen Parabolik und die darauf einwirkenden Wellen hat der Ich-Erzähler jedoch bereits für die eigene Situation nutzbar gemacht, bevor er im III. Teil des Romans damit die Fluchtbewegungen und den drohenden Untergang charakterisiert. Als „Fahnenflüchtiger“ (ÄdW, II, S. 13) in Paris mit den anderen Brigadisten gestrandet, assoziiert er dort während der Lektüre des Überlebensberichts von Corréard und Savigny die desolate Lage der Schiffbrüchigen mit der eigenen Aussichtslosigkeit. In der poetischen Verfahrensweise der Synchronisation gelten die hereinbrechenden Wellen als Lektürezeit und als äußerster Gefahrenmoment sowohl für die Floßbesatzung als auch für das *hic et nunc* der zusammengekauerten Schlafenden in der umfunktionierten Bibliothek:

„Doch die Nacht brach ein, ohne daß sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.“ (ÄdW, II, S. 13)

Wie in dem Agglomerat der Flüchtenden herrscht hier der Eindruck einer Wehr- und Planlosigkeit vor. Das Ringen um Atem und das in der *Ästhetik des Widerstands* poetologisch mehrfach umgesetzte Körperzeichen des Schreis³⁶⁹ indizieren hier den dramatischen Überlebenskampf, der ja vor allem die Potenz der Schiffbruchfigur bestimmt und ihre radikalbildnerische Umsetzung³⁷⁰ mit dem *Floß der Medusa* sowie ihre ästhetische Flexibilisierung für die Schreckensbilder des III. Bands auszeichnen. Der Roman strebt mit dem Wahrnehmungsschrecken von Flucht und Liquidierung und schließlich den Vorkommnissen in den Todeszellen von Plötzensee nicht nur auf sein Finale zu, sondern trägt darin auf subli-

³⁶⁹ In der Spanienerfahrung des II. Bandes ist der Schrei als eine unterdrückte Körperäußerung der verletzten Brigadisten das erste Mal in der *Ästhetik des Widerstands* nachhaltig umgesetzt worden. Das späterhin in der Schiffbruchfigur vorgestellte Ausdruckszeichen der Notlage hat Peter Weiss hier mit dem Vorstellungsgehalt einer tief sitzenden Traumatisierung aufgeladen: „Sie waren stumm, ihre Lippen regten sich aber, sie wollten das Schreien in ihnen ausbrechen lassen, sie spürten jetzt nicht, daß sie im Schutz lagen, sie krochen irgendwo oder rannten, es mußte geschrien werden, angeschrien werden gegen den Sturm von Geschossen, sie wußten nichts anders mehr, als daß sie schreien mußten gegen diese elementare Gewalt und brachten doch keinen Laut hervor.“ Die Schreie der über Bord gespülten Schiffbrüchigen implizieren insofern die zurückgehaltenen Schreie der Spanienkämpfer. Die poetologische Synchronisation der Lage auf dem Floß mit der eigenen bietet insofern die nachgelagerte Möglichkeit, den Schreien zu einem Ausdruck zu verhelfen. Darüber hinaus gilt das für den ersticken Schrei der Mutter, die wiederum in ihrem körperlichen Ausdruckszeichen die traumatischen Erfahrungen der Deportierten repräsentiert: „Ließe sich ein Schrei in ihr wecken, kein Lebender könnte ihn ertragen. Dieser Schrei aber war, wie der Schrei all derer, die neben ihr gegangen waren, vor langem erstickt worden.“ (ÄdW, III, S. 16) „Sie waren stumm, ihre Lippen regten sich aber sie wollten das Schreien in ihnen ausbrechen lassen, sie spürten jetzt nicht, daß sie im Schutz lagen, sie krochen irgendwo oder rannten, es mußte geschrien werden, angeschrien werden gegen den Sturm von Geschossen, sie wußten nichts andres mehr, als daß sie schreien mußten gegen diese elementare Gewalt und brachten doch keinen Laut hervor.“

³⁷⁰ Vgl. Eduard Hüttinger: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert, a.a.O., S. 212: „Géricault hat also den furchtbaren, den dramatischen Moment herausgegriffen, in dem die an der feindlichen Übermacht der Naturgewalten zerbrechenden Menschen ein letzter Aufschwung der Hoffnung packt. Géricault gibt eine gestufte Psychologie extremster Möglichkeiten und affektgeladener Mimik; er zeigt das heroische Erdulden eines entsetzlichen Schicksals, das anonyme menschliche Wesen trifft.“

me Weise die Kunsterfahrungen und die ästhetischen Erkenntnisse aus der Mythosrezeption³⁷¹ vor.

Mit dem Topos der mächtigen Fluten, die sich über das Floß ergießen, ist gleichzeitig an die überrollenden Welle aus der ersten Analyse des Géricaultbildes mit Blick auf das Kompositions-Prinzip erinnert und ebenso an den Moment aus der Schiffspassage nach Marseille, in der die Brigadisten durch das Hin und Her der Wellen auf dem Schiff seekrank werden und sich auf die Suche nach einem Gleichgewichtspunkt begeben. Die Gewalt der Wellen, die Schreie und das Atemholen, wie sie als Vorstellungsgehalte im III. Band auftauchen und dort eine merkwürdige Bedeutungszunahme erfahren, sind imaginär durch die mythologischen Bezüge, vor allem aber durch die Depotwirkung des Géricaultblocks respektive des Bildes vom *Floß der Medusa* präsent. In den Gesichtern der Mutter als autonom-ästhetische Ereignisse, mit denen der III. Band der *Ästhetik des Widerstands* einsetzt und *qua* sprachlicher Mittel die Schreckensbilder von Deportation, Lagerhaft und Liquidierung zu bannen beabsichtigt, sind die die maritimen Vorstellungsgehalte von Wellen und Fluten in ein Enigma verwandelt. Es verweist auf eine tiefe „Verstörtheit des Autor-Subjekt“³⁷² und enthält eine prophetische Stimmung: „Etwas noch nicht genau Begriffenes wird mit Hilfe literarischer Assoziation und Zitaten angedeutete, ein Element der Mystifikation um ihrer selbst willen tritt auf.“³⁷³ Mit den Evokationen der naturalen Stoffe, die der Text zunächst als eine Strandlandschaft plausibilisiert, um diese Orientierung sogleich wieder aufzuheben, setzt Peter Weiss möglicherweise ein frühes Schreckensszenario des „rudimentären Völkermord(s)“³⁷⁴ um, in der die kalkulierte Vernichtungsmethode darin bestand, die Opfer vor einem Erdgraben – den sie selber ausheben mussten – niederzuschießen. Wohlgemerkt: Peter Weiss hier eine eigenständige ästhetische Apparition vorgelegt, die mit ihren eigenen subversiven Mitteln verfährt und den Schrecken über die sprachlichen Mittel erzeugt.

„Es mußte ein Strand sein, an dem sie knieten, abgewandt vom Meer, dessen Saum nah war, doch ohne Plätschern von Wellen. Völlige Stille herrschte.“ (ÄdW, III, S. 7)

Im weiteren Verlauf dieser Episode wird erkennbar, dass Peter Weiss hier eine Massenerfahrung gestaltet, in deren Zentrum die Mutter des Protagonisten steht. Sich nicht umzu-

³⁷¹ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 129: „Weiss adaptiert zwar mythische Motive und Szenen (vor allem die Hadeswanderung, Überquerung des Styx, Begegnung mit den Toten), doch diese werden säkularisiert, d.h. sie gehen als ästhetisch-poetische Substanz in die Romanprosa ein, ohne daß der historische Hintergrund des Mythos weiter beachtet wird (...) Statt von einer einheitlich mythopoetischen Schreibform ist wohl eher von einem Filigranwerk poetischer Motive, Figuren und Szenen zu sprechen.“

³⁷² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie, a.a.O., S. 109

³⁷³ ebd., S. 110

³⁷⁴ Vgl. Daniel Jonah Goldhagen: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Aus d. Amerikanischen v. Klaus Kochmann, München, 1996

wenden, um den Schrecken und die drohende Vernichtung nicht gewahr zu werden³⁷⁵, spielt einerseits auf den schrecklichen Mythos der Medusa an, wie ihn die *Ästhetik des Widerstands* bereits im I. Band aufnimmt, andererseits wird damit die Wahrnehmungsperspektive aus dem *Floß der Medusa* erinnert: Wie die Grabenden in der Muttervision realisieren auch Schiffbrüchigen die über sie hereinbrechende Welle nicht. Diese entscheidet endgültig über den Kampf um Leben und Tod auf dem Floß:

„Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

In den Beiträgen zu Peter Weiss' Schlussroman, die sich mit der ästhetischen Bewältigung des Undarstellbaren, der „Grauenerfahrung der Flucht vor der faschistischen Gewalt“³⁷⁶ auseinandersetzen, sind derlei poetologisch feinsinnig eingesetzte und abgestimmte Referenzen und die so befangenen Bildmuster aus dem I. und II. Band nur partiell zur Sprache gekommen. Gerade aber in ihnen zeigt sich die ungeheure Imaginationskraft des Autors und genau hierin liegt die ästhetisch-theoretische Praxis im Roman, die manche Interpreten zu entschlüsseln versuchen, ohne dabei das künstlerische Sprachmaterial detailliert in Augenschein zu nehmen³⁷⁷. So wird das „Schreien“ (ÄdW, III, S. 15) der Flüchtenden nicht nur durch ein nachweisbares Notzeichen in der Konstruktion des Romans ergänzt, vielmehr korrelieren ihre Lautäußerungen mit den Hilfeschreien derer, die auf den glitschigen Bohlen des Floßes abzurutschen drohen oder von vornherein keinen Platz auf dem *Provisorium* finden. Am deutlichsten tritt diese Referenz im Vorstellungsgehalt des Ringens um Atem zu Tage: In der extremsten Schreckenserfahrung, die die *Ästhetik des Widerstands* schildert, geht es um die Zeugenschaft durch ein kleines Guckloch in das Innere der Gaskammern. Auf dieses extreme Körperbild steuern die Fluchtbewegungen der Menschen und die in Stellung gebrachte Maschinerie zu.

Das angedeutete Vorhaben, dass die Fliehenden auf „billigste Art abgeschlachtet werden sollte(n)“ und einer perfiden „Ausschaltung“ (ÄdW, III, S. 11) überführt werden, mündet in der literarisch inszenierten Zeugenschaft eines Blicks in das Innere einer Gaskammer. Dort taucht sowohl das Pyramidenmuster aus dem *Floß der Medusa*, das sich durch die em-

³⁷⁵ Vgl. ÄdW, III, S. 7: „Dennoch spürte sie hinter sich etwas Ledernes, etwas Metallisches, es war lauernd da, und je stärker sie es spürte, desto unmöglicher wurde es, sich umzuwenden. Sie wußte aber, daß es Köpfe hatte und Klauen, und daß es sie nicht einmal anrühren brauchte, um sie zu vernichten.“

³⁷⁶ Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 238

³⁷⁷ Das gilt für die in Umfang und Ansatz ambitionierte Arbeit von Ulrich Engel: Umgrenze Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie, a.a.O. Ebenso für Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, a.a.O.

porgestreckten, nach der Rettungsbrigg Ausschau haltenden Menschenleiber, formiert³⁷⁸ als auch der verzweifelte Moment, nach Atem zu ringen, auf:

„Über ihnen wird die Büchse entleert. Eine Wolke von grauem Staub. Sie beginnen zu husten, greifen sich an den Hals, ringen nach Atem, sie klettern übereinander ... ein einziges Gewühl von Leibern ...“ (ÄdW. III, S. 120)

Die Analogien zwischen den Schiffbrüchigen auf dem *Floß der Medusa* und den Flüchtlingen setzen jedoch schon in dem Moment ein, in dem das auf Grund gelaufene Schiff aufgegeben werden muss und es beim Umsteigen in das provisorische Fahrzeug zu einem ähnlich ungeordneten Ablauf kommt, wie es die Fluchtepisode literarisch umgesetzt hat. In der Seenotszene tauchen ebenfalls die *Topoi* der unterschiedlichen Menschengruppen, ihrer mitgeführten Habseligkeiten, die kurzfristig ihr Überleben sichern helfen sollen, und die diversen Lautäußerungen auf:

„Die Vorstellung von diesem Einschiffen, unter Gebrüll und Hieben, während die Wogen die Schanzkleidung und die Maststümpfe der gekenterten Fregatte zertrümmerten, das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten ...“ (ÄdW, II, S. 12/13)

Das *Tobuwabobu* verschärft sich, als die Zahl derer, die auf dem Floß einen Platz begehren, immer größer wird und es zum Grenzfall des Schiffbruchs kommt, in dem die Schon- Geretteten durch die Noch-Nicht-Geretteten in ihrem Status gefährdet werden und endgültig unterzugehen drohen:

„Beim ersten Anblick schien es noch möglich, daß auf dem Floß an die zweihundert Menschen Platz finden könnten, doch kaum hatten sich etwa fünfzig darauf zusammengescharrt, begann es, bis an die Reling zu sinken, und auch als die meisten Fässer mit Lebensmitteln abgeworfen worden waren, standen die Ausgesetzten, nach dem Hinzukommen der übrigen, bis über die Hüfte im Wasser, so eng aneinandergepreßt, daß sie sich nicht rühren konnten. Es waren ihrer hundertneunundvierzig, nämlich hundertzwanzig Angehörige der Truppen und neunundzwanzig Seeleute und Passagiere, unter ihnen eine Frau. Sie hatten sechs Tonnen Wein und zwei Tonnen Trinkwasser bei sich. Ein Sack Zwieback wurde ihnen zugeworfen und einiges Segeltuch, obgleich kein Mast auf dem Floß angebracht worden war, und auch kein Steuerruder.“ (ÄdW, II, S. 12)

In der literarischen Verfertigung hat Peter Weiss mit dieser szenischen Darstellung den Vorstellungsgehalt der „Ausgesetzten“ verdichtet und noch einmal die für den Roman relevanten ästhetischen Kategorien der Körperlichkeit, der Zwangsgemeinschaft und des engen Raumes auf dem Floß zusammengeführt, bevor er die Schiffbrüchigen, deren „Fahrt unter das Zeichen des Unheils“ (ÄdW, II, S. 9) steht, begleitet. Dabei bildet der Schiffbruch nur den furibunden Auftakt des Schreckens. Für die Übertragung der Notgemein-

³⁷⁸ Vgl. ÄdW, III, S. 344: „Die Überlebenden auf dem Floß streckten sich in einer gemeinsamen Bewegung empor, von den Toten im Vordergrund weg, mehr und mehr sich aufrichtend, bis zum dunkelhäutigen Rücken des Hochgehobnen, dem der Wind das Tuch in der winkenden Hand zur Seite riß.“ Die Grundstruktur der Pyramide zeichnet auch die anderen Ereignisbilder in der *Ästhetik des Widerstands* aus: Vgl. ÄdW, I, S. 341: „Wie Guernica war auch die Barrikade von Delacroix, mit der Gestalt der Freiheit, nach dem Pyramidenmuster komponiert, in dem sich das Aufgewühlte als gebändigte Einheit darstellte.“

schaft aus Géricaults *Floß der Medusa* auf die Flüchtenden, ist die lang andauernde Irrfahrt und der Überlebenskampf auf dem *Provisorium* des Floßes nicht das entscheidende Moment, sondern die Erfahrungen, die nach der Strandung der wenigen Überlebenden warten, die Peter Weiss in seiner Fiktionalisierung der Überlebenschronik vorwegnimmt: „Ihr Leere und die Leere des Wassers ringsum, deutete die Verlorenheit an, die bald kommen würde.“ (ebd.) Damit öffnet sich für die literarische Konstruktion die Perspektive auf eine Logistik des Schreckens, wie sie in der Transporterfahrung des Ich-Erzählers im Laderaum eines Schiffes und im hermetisch verschlossenen Viehtransporter seinen Lauf nimmt und schließlich in der „Gesichten“ der Mutter von Liquidierung und Deportation endet:

„Meine Mutter wäre geblieben, hätte mein Vater sie nicht, als sie hinaus in den Hof getrieben und in Reihen aufgestellt worden waren, um in ein Lager transportiert zu werden, mit sich gezerzt, hinüber zur Schar derer, die sich als deutschstämmig ausweisen konnten.“ (ÄdW, III, S. 2)

10

„Für Menschen weinen, die nicht wir selbst sind“, Susan Sonntag

10 Maritime und nautische Spuren in der *Ästhetik des Widerstands*

10.1 Zugang

Zweifelsfrei ist der narrative Strang der *Ästhetik des Widerstands*, der das *Floß der Medusa* und den Überlebensbericht von Corrêard und Savigny thematisiert sowie den daraus resultierenden Schaffensprozess des französischen Malers, die exklusive maritime Szene des Romans¹. Hier entfaltet sich die motivliche Genese des Schriftstellers Peter Weiss, vor allem der Schrecken des Schiffbruchs in seiner ästhetisch arriviertesten Form². Das Eintauchen in die Bilderwelten, von Goya über Picasso bis hin zu Géricault geht einher mit der Komposition außergewöhnlicher Wortwelten, mit denen die vorgegebene künstlerische Leistung eines Gemäldes reflektiert und aufgenommen wird³. Der in Wort und Bild gleichermaßen beheimatete Peter Weiss findet im maritimen Exempel vom *Floß der Medusa* eine ideale Identifikationsfigur, die angebliche und in der Sekundärliteratur häufig thematisierte Dichotomie⁴ zusammenzubringen.

¹ Vgl. Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“, Münster 1997, S. 229: „Weiss' Behandlung des *Floß der Medusa* funktioniert über einen zweifachen Arbeitsprozeß. Zum ersten rekonstruiert das Roman-Ich den Ablauf der Bildproduktion Géricaults. Darin integriert wird zum zweiten, wie der Maler selbst wieder die Aufzeichnungen von Savigny und Corrêard als Grundlage seines Kunstwerks rezipiert. Es geht Weiss also darum, im gültig abgeschlossenen Werk den Produktionsprozeß des Künstlers neuerlich sichtbar zu machen.“

² Vgl. hierzu das Kap. „Medusas Schrecken. Die Todesnähe der Kunst in Géricaults „Floß der Medusa“ In: Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Wiesbaden, 1994, S. 270-282. „Wurde bei Picasso das Erhabene vor allem aus der äußeren Sicht des Künstlers auf die Opfer als Differenz der Kunst zum realen Schreckensgeschehen gefaßt, auf das der Produzent keinen direkten Zugriff hat, so steht in der virtuellen Dynamisierung von Géricaults „Floß der Medusa“ die subjektive Innenperspektive im Vordergrund. Géricault führt so den Erzähler direkt an die Schnittstelle von Todesfurcht und -faszination heran.“

³ Vgl. Hierzu den Aufsatz: Klaus Müller-Richter: Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis. In: PWJB6, a.a.O., S. 123/124: „Der erzählerische Aufwand, den Peter Weiss an dieser Stelle aufbietet, will anderes und mehr. Je weiter der Erzähler in die Entstehung des Bildes (also in seine sukzessive Artikulation), ferner in die epische Rekonstruktion des in ihm Dargestellten eindringt, je größere Erkenntnis er über die Produktionsumstände bzw. über die Biographie Géricaults gewinnt, desto mehr verliert er die Sicherheit, die er zunächst über die aus den Begleit-texten vermittelten Fakten aus der Katastrophenschilderung zweier Überlebender erlangt hatte.“

⁴ Vgl. Martin Rector: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: PWJB1, a.a.O., S. 24-41

Der Schriftsteller unternimmt das in einer essayistischen Bewältigung der von Marinebild und Künstler sowie von der authentischen Geschichte um den Schiffbruch gleichermaßen ausgehenden Suggestionskraft. Im souverän durchgeführten Perspektivenwechsel⁵ zeigt sich Weiss' ästhetisches Vermögen, mit dem er der *Trouvaille* des Schiffbruchs und der metaphorischen Umdeutung⁶ im Sinne seines Romanprojekts begegnet. Sprache übersetzt die bildnerisch-künstlerische Phantasmagorie kongenial, indem der Schriftsteller in seinem Géricaultblock unterschiedliche Zeit- und Wahrnehmungsebenen⁷ veranschlagt und eine eigenständige, künstlerisch autonome Texthandlung konstruiert. Hierbei tritt die Frage nach einer empirischen Nachvollziehbarkeit oder Wahrscheinlichkeit vorangestellter Motive zugunsten einer Intensitäts-Evokation zurück. Die ästhetischen *Valeurs*, die Peter Weiss in der maritimen Szene um das *Floß der Medusa* entwickelt, beziehen sich allein auf sich selbst: diese Extravaganz oder Ausgefallenheit der Motivik unterstreicht die poetologische Tiefenschärfe nicht nur des Géricaultblocks, sondern des Romans als phantasmagorisches Kunstwerk *in toto*.

Sein seit jeher bestehender emotionaler Bezug zur Malerei und zu den *Topoi* Schiff und Schiffbruch treffen sich an diesem Punkt des Spätwerks in einer multiplen Projektion⁸ zusammen. Aus der Komposition des Romans wird deutlich, dass in der Begegnung zwischen dem Maler und dem Ich-Erzähler eine signifikante Schnittstelle verläuft. Innerhalb der erzählten Zeit reift der Protagonist in seiner Chronistenpflicht⁹ heran, also in dem Bewusstsein, ein eigenes schriftstellerisches Zeugnis dessen abzulegen, was ihm widerfährt und was er stellvertretend zu schildern hat. Mehr und mehr begreift sich Weiss' Romanfigur als ein Überlebender. Die Materialität der Kunstwerke, die sich allesamt im Grenzbereich zwi-

⁵ Vgl. Achim Kessler: Dichtung und Wahrheit. Die allegorische Konstruktion der Hodann-Figur im Hinblick auf die Entwicklung des Ich-Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands*. In: PWJB7, a.a.O., S. 62: „Während der Beschäftigung mit diesen Kunstwerken wechselt der Ich-Erzähler immer wieder in den Plural, durch die Wir-Form wird er Teil der Gruppen, um welche die Interpretationen kreisen ... Ein weiteres Beispiel ist der völlig abrupte Wechsel der Erzählperspektive, den der Ich-Erzähler während der Nacherzählung eines Buches über den Untergang des Flaggschiffs „Medusa“, im Rahmen seiner Beschäftigung mit Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa*, vollzieht.“

⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 124: „Joseph Berger: Shipwreck of a generation. London Garvell Press.“

⁷ Vgl. Peter Bürger. Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan: Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt 1983, S. 291: „

⁸ Vgl. Michael Hofmann: Der älteste Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der *Ästhetik des Widerstands*. In: PWJB1, a.a.O., S. 42-58

⁹ Eine Vielzahl von Textstellen in der *Ästhetik des Widerstands* thematisiert diesen Reifungsprozess der Ich-Figur. Neben der eigenständigen Auseinandersetzung mit dem Bildnis Géricaults erfährt der Protagonist vor allem im Zusammentreffen mit Brecht eine handwerkliche Schulung, die ästhetische Genauigkeit und Dokumentation als Grundpfeiler schriftstellerischer Arbeit sieht: „Zugleich wurde mir auferlegt, ein Quellenmaterial zu durchpflügen, das einem Arbeitstag entsprach, wie er Brecht zur Verfügung stand, von mir aber nur durch Einsetzung nächtlicher Stunden bewältigt werden konnte. Ich las ... beim Fahren auf dem Rad, ich lernte mit einem Blick einen verwendbaren Satz aus einer Seite hervorzuheben, lernte, ein gefundenes Bild schnell mit einer Reihe anderer Bruchstücke zu verbinden, und wenn Brecht auch davon ausging, dass alles Ermittelte ihm zukam, so wurde das Erfinden, Verflechten und Läuten doch zu meiner eignen Schulung, was ich niederschrieb, tat ich für ihn, für das Werk, das ihn zum Urheber haben würde, und gleichzeitig tat ich es, um im Fall der einbrechenden Katastrophe, die unsre Bemühungen zerreißen würde, ein paar winzige Belege festhalten und überliefern zu können. Der Abbruch nach dem intensiven Verlauf der Skizzierungen des ersten Teils bestärkte mich in meinem Vorsatz, so viel wie möglich von dem Angedeuteten zur Ausführung zu bringen, und oft vergaß ich während der Aufzeichnungen, daß ich vor mir das Werk eines andren hatte.“

schen Leben und Tod¹⁰ aufhalten, bestärken diese sensible Sonderrolle. Auch wenn die Begegnung mit dem *Floß der Medusa* am Ende des I. Bands der *Ästhetik des Widerstands* fast beiläufig geschildert wird - „Zwölf Jahre früher war das Floß der Medusa in die akademischen Kunsträume eingebrochen.“ (ÄdW, I, S. 343) - so trägt der Roman bereits im Vorfeld der Auseinandersetzung mit dem Schiffsbruchbild und seiner *Narratio* ein ästhetisches Muster, das sich nautisch-maritimer Embleme bedient und damit gleichsam eine alarmierende Bedeutungsannahme einführt.

Freilich wird damit vorausgesetzt, dass diese Relevanz bei Peter Weiss tatsächlich besteht und das Maritime wie im Frühwerk allegorisch bzw. metaphorisch aufgeladen ist¹¹. Peter Weiss' *Rekonvaleszenz*, das tagebuchartige Bekenntnis zu den literarischen Anfängen und ästhetischen Initiationen, hat diese Verankerung nachdrücklich demonstriert, auf die sich der Autor in der krisenhaften Schreibsituation der *Ästhetik des Widerstands* berufen kann. Das nautische Motiv, das sich variantenreich im Schlusswerk aufhält, ist als ein *pars pro toto* dieser ästhetischen Rückbesinnung auf die eigenen Anfänge zu sehen¹². Das Kapitel um die Kinderstadt Bremen und die dort geprägten haptischen Erfahrungen des Knaben, wie er in *Abschied von den Eltern* eine literarische Figur erhalten hat, versucht, Weiss' konservativen Umgang mit den Wahrnehmungsgegenständen aus dieser Zeit aufzuzeigen:

„... auch tauchten Gebäude auf, die Anklänge hatten an das Bremen meiner Kindheit, das im Schutt verendete, und dessen ich nur in diesen nächtlichen Stunden noch habhaft werde.“ (Rek., S. 437)

Es steht zu vermuten, dass Peter Weiss von Beginn¹³ der Beschäftigung mit Géricaults Bild¹⁴ an, vor allem durch die genannte Faszination gegenüber dem nautischen Gegenstand, eine entscheidende Motivation, gewissermaßen eine ästhetische Schubkraft für sein

¹⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 342: „Darin aber lag gleichzeitig das Schreckliche, denn nicht nur würde der Junge, völlig schutzlos dem Gegner preisgegeben, mit Bestimmtheit in der nächsten Sekunde niedergeschossen werden und in den Leichenhaufen fallen, der geradezu bereit zu sein schien, ihn aufzunehmen, sondern wir wußten auch, was auf den achtundzwanzigsten Juli Achtzehnhundert Dreißig folgte.“

¹¹ Vgl. Birgit Feusthuber: Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 101: „Meer, Wasser erhalten demzufolge eine neue Konnotation. Dieses Element wird im Roman oftmals mit dem Bereich des Tödlichen, Verschlingenden, Übermächtigen verbunden, wie dies unter anderem in Géricaults ‚Floß der Medusa‘ ... zum Ausdruck kommt. (...) Wasser als Ursprung des Lebens wird so zum Bedeutungsträger für jene Bereiche des Daseins, die in der *Ästhetik des Widerstands* angesichts des Leidens, des Schmerzes und der Übermacht des Todes wenig Raum finden können und doch aufzuspüren sind als Zeichen der Möglichkeit andersgearteter Beziehungsformen ...“

¹² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 851: „Über die Schönheit und Absonderlichkeit von Museen - Seefahrtsmuseum, Focke-Museum in Bremen -“

¹³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 481: „Beginn: das Bild von Géricault im Louvre Ermittlung der Adressen von Géricaults Wohnstätten u Ateliers mit Hilfe von Anne Barbey de Seynes in Paris“

¹⁴ Vgl. Heinz J. Drügh: Dem schauenden Auge das Wort lassen? Peter Weiss' Mikroroman Der Schatten des Körpers des Kutschers und die phänomenologische Deskription. In (ders./Maria Moog-Grünwald: Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder, Heidelberg, 2001, S. 205: „Der Akzent von Weiss' Äußerung liegt also deutlich auf der ‚Faszination‘ des Visuellen für jene Künste, die mit Sprache und Schrift zu hantieren haben, auf der nachhaltigen Wirkung, dem Gebannt-Sein von Bildern ... Bilder scheinen den Rezipienten zu überwältigen, scheinen ihn zu behexen, indem sie ihm die visuellen Botschaften im Unterschied zu Texten vermeintlich direkt ins Gemüt einzeichnen ...“

fulminantes Werk erhält: „Das Buch geht jetzt in Satz (daß ich es noch fertig schreiben konnte!)“ (Nb. 1971-1980, S. 720).

Die Géricault-Thematik und der damit verbundene Aufenthalt in Paris, also die notwendigen Recherchen zum französischen Maler¹⁵, üben eine starke Initiationswirkung auf den Schriftsteller aus: „Nach einigen Monaten, die voller Unruhe und Splitterung waren, habe ich mich nun ganz der Arbeit am 2. Band meines Romans zu widmen -“ (Nb. 1971-1980, S. 463).

10.2 Das Lotte-Bischoff-Kapitel als Akt des Widerstands. Revision des Schiffbruchs

Im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* übernimmt dann scheinbar eigenständig die „Arbeit am Kapitel der Seereise Bischoffs“ (Nb. 1971 - 1980, S. 821) diese für den Autor motivliche und emotionale Herausforderung. Für Peter Weiss, der sich mit dem III. Band in ein Hadesreich begibt und die Schrecken der Lagererfahrung sowie die Ermordung der Mitglieder der Roten Kapelle in Plötzensee zu schildern hat, gilt es, gegen die eigene Melancholie anzuschreiben: „Dritter Teil - alles von Trauer verdüstert - „. (Nb. 1971-1980, S. 722) Aus der Perspektive des Lesers, der über weite Strecken des Romanverlaufs in spezifische parteipolitische Debatten oder ästhetische Diskurse involviert und in Anspruch genommen wird, und nicht zuletzt unter Berücksichtigung affirmativ-literarkritischer Beurteilungskriterien¹⁶, ist diese zweite große nautisch-maritime Szene ähnlich effektiv konstruiert¹⁷ und gestaltet wie der Géricaultessay.

Beiden Szenen ist gemeinsam, dass sie nicht nur aufgrund ihrer metaphorischen Ausstattung, also der Koppelung an die Nautik und dem so vorgegebenen Potential überaus attraktiv sind, sondern dass ihre eigenständige narrative Struktur als markante *story-within-the-story* fungiert und den Erzählgegenstand des Romans als Ganzes nachhaltig bereichert. Das dabei angestrebte Verfahren bedient sich eines authentischen Stoffes¹⁸ - das gilt für die Fahrt der Fregatte „Medusa“, die auf Grund läuft und schließlich sinkt sowie für das Frachtschiff „Ferm“, das tatsächlich mit Lotte Bischoff die Ostsee und schließlich die Nordsee durchquert¹⁹ - integriert diesen in ein phantasmagorisches Kunstprodukt und irri-

¹⁵ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O. S. 448: „10/9 derrière l'immeuble, au milieu d'une jardin, pavillon avec atelier où habitait, dès 1813, le peintre Géricault et où il mourut le 18 janv. 1824 sa mort fut due à une chute de cheval, sa monture l'ayant jeté contre le mur des Fermiers-Général à hauteur de la barrière des Martyrs“.

¹⁶ Vgl. das Kap. „Faktoren der Affirmation“. In: Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der Rezeption der „Ästhetik des Widerstands“, Berlin, 1988, S. 16-21

¹⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 100: „nicht analysieren, sondern darstellen. Aber in einer verschärften, überdeutlichen Art. Eine Wirklichkeit geben, die in sich schon zerlegt, zergliedert ist ...“

¹⁸ Vgl. hierzu die ausgezeichneten Ausführungen zur Struktur der *Ästhetik des Widerstands*: In: Stefan Schwöbel: Autonomie und Auftrag. Studien zur Kunsttheorie im Werk von Peter Weiss, Frankfurt, 1999, S. 236: „Damit stellt Weiss nicht Dokument und Vision als konstituierende Elemente des Romanprojekts einfach nebeneinander, sondern betont den authentischen Darstellungsanspruch des Fiktiven. Die geschichtlichen Ereignisse im Roman erheben nicht den Anspruch, in historiographischer Weise dargestellt zu werden, sie bleiben trotz realistischer Darstellung ausdrücklich Fiktion ...“

¹⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 712: „Bischoff auf dem Schiff, das sie, versteckt in der Kajüte eines Genossen, nach Deutschland bringen soll. Läßt sich das schildern? - Nur der äußere Verlauf, minutiös,

tiert damit den Realitäts- und Fiktionsstatus²⁰ des Romans. Es wird zu klären sein, warum Peter Weiss ausgerechnet diese Episode aus der Widerstandsbewegung gegen das Naziregime herausgreift und damit neuerlich den nautischen Topos innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* bemüht. Auch ist der fiktionalen Durchbrechung zugunsten eines Schiffs-Pontons, in dem sich Lotte Bischoff aufhält und versteckt, statt der in den *Notizbüchern* erwähnten Kajüte, eine gesonderte Aufmerksamkeit zu widmen sowie der darin verbürgten spezifisch weiblichen Wahrnehmungs- und Handlungsweise. Nicht zuletzt in der attraktiven *Narratio* einer Schifffahrt²¹ unter den extremen Bedingungen der Gefährdetheit sieht Peter Weiss eine Möglichkeit, die gesteigerte Todesnähe des III. Bandes atmosphärisch zu verdichten und die im *Floß der Medusa* verbürgte Leiderfahrung als eine im Jahrhundert des Schreckens wiederkehrende zu übertragen²². Diesem Anspruch begegnet der Autor mit einer hoch komplexen sprachlich-ästhetische Qualität.

Es ist bereits mehrfach erwähnt worden, dass Peter Weiss die den Kunstwerken abgewonnenen Anschauungskategorien direkt auf die zu erzählenden Geschehnisse des III. Bandes übertragen will²³. Die Erfahrungen von Flucht und Deportation, die im Zusammenhang mit Géricault als Siechtum einer gesamten Epoche dargestellt werden, sind in einem vom Autor konstruierten Anachronismus und in einem different auftretenden Zeitbewusstsein seines Erzählers auf die Kunstwerke, insbesondere auf Géricaults *Floß der Medusa*, zurück zu lesen. Nur weil der Ich-Erzähler in diesem Zeitbewusstsein steht und genau unter diesen spezifischen Umständen die Ereignisbilder liest²⁴, entsteht überhaupt die Übertragbarkeit

nach genauen Studien von Fotos des Fahrzeugs u Besuchen im Seefahrtsmuseum. Unterlage: ihr Bericht bei meinem Besuch am 22.Juni 1972. Ihre unauffällige Erscheinung.“ Vgl. Robert Cohen: Versuche über Weiss’ *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 67

²⁰ Vgl. Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart, 1973, S. 33: „Denn das Erlebnis der Fiktionalität und damit die Beglaubigung des Erzählten wird ja immer nur von Mal zu Mal irritiert. Da alle anderen Rezeptionssignale, welche den Leser in eine fiktionalitätsorientierte Leserrolle versetzen, in Funktion bleiben (also z.B. Buchaufmachung, die poetische Sprache, die zeitlichen Verschiebungen usw.), wird der Rezipient immer nur vorübergehend durch die Bemerkungen des Narrators aus der fiktionalen Welt hinausgedrängt und auf den Boden der Wirklichkeit versetzt, von wo aus er erkennt, dass das Gesagte bloß der Kunstsphäre und nicht dem Realitätsbezirk zugehört. Danach faßt er wieder in der Welt der Fiktionalität Fuß, bis die nächste Bemerkung des Narrators ihm wieder bewußt macht, dass das Erzählte nichts als Fiktion, Vorgestelltes, Unwirkliches darstellt.“

²¹ Vgl. Rainer Gruenter: *Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik*, a.a.O., S. 89: „Das Schiff als Symbol bedrohter oder geretteter menschlicher Gemeinschaften und des Lebens des Einzelnen in seinen Katastrophen und Segnungen, das Meer, das *mare saevum* der Alten, das wilde Meer als Abgrund des Ungeheuerlichen und Bösen mit seinen tödlichen Strudeln und Windstillen als Symbol der Gefahren und Versuchungen zeugt von einer unerschöpflichen poetischen Vitalität.“

²² Vgl. Jens Birkmeyer: *Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss’ Roman „Die Ästhetik des Widerstands“*, Wiesbaden, 1994, S. 210: „Mit diesen Schichtungen beabsichtigt Weiss, angesichts größter Gefahr ein komprimiertes Bild der Todesschrecken zu entwerfen und gleichzeitig die Aussagekraft von Kunstwerken im Augenblick des realen Sterbenkönnens (analog zum „Floß der Medusa“ und „Guernica“) auszuloten.“

²³ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1971-1980*, a.a.O., S. 602: „Völlig gleichgültig, was ein Kunstwerk für seine Epoche bedeutet, wir können es doch nur von unserer Gegenwart her aufnehmen, ihm die Inhalte geben, die für uns aktuell sind, und die sich vielleicht grundlegend unterscheiden von denen, die einmal der Absicht des Urhebers entsprachen - „

²⁴ Vgl. Reinhard Brandt: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen - vom Spiegel zum Kunstbild*, München, 1999, S. 96: „Bilder also sind in der Anschauung gegebene eigentümliche Raumstücke im Raum, für deren adäquate Erfassung eine bestimmte Zeit erforderlich ist. Sie „gibt“ es, läßt sich folgern, nur als Ereignis unter bestimmten subjektiven Bedingungen, oder: Bilder sind keine Objekte, sondern Ereignisse. Sie verdanken sich der Anschauungsfähigkeit des Menschen, einer bestimmten mentalen Operation und, als

der Bildinhalte auf die im Roman erzählten Zeit: „Die politische Handlung als Kunstwerk (Bischoff)–“ (Nb. 1971-1980, S. 713). Allein durch den faschistischen Schrecken steht die erzählte Zeit in einer alarmierenden Substantialität, so dass die Bildszenen des III. Bandes der *Ästhetik des Widerstands* (Deportationserfahrung der Mutter, Selbstmord von Karin Boye, Überfahrt der Lotte Bischoff, Ermordung der Widerstandskämpfer in Plötzensee) geradezu prädestiniert sind, mit der suggestiven Kraft der Ereignisbilder in Zusammenhang gebracht zu werden.

In den *Notizbüchern* hat Peter Weiss den Paradigmenwechsel offen gelegt, nicht länger die Ereignisbilder zu thematisieren, „im Bd 3 der Ä.d.W. Kunsterlebnisse, Konfrontationen mit Kunstwerken nur noch selten“ (Nb. 1971-1980, S. 781), sondern ein eigenes sprachlich-stilistisches Relief oder Konstituens an deren Stelle zu setzen. Gerade die „Arbeit am Kapitel der Seereise Bischoffs“ (ebd., S. 821) stellt für den Autor eine probate Möglichkeit dar,

„... die Erkenntnisse zur Anwendung zu bringen. Es handelt sich also nicht länger um die Schildung des Wegs zu einer Ästhetik des Widerstands, sondern diese Ästhetik liegt der gesamten Anschauung (Bericht, Schilderung) zugrunde. Der Blick wendet sich von dieser Ästhetik aus den Geschehnissen zu.“ (ebd., S. 782)

Die Aktion Lotte Bischoffs, sich nach Deutschland einzuschleusen, als Matrose getarnt und versteckt im Schiffsinnen eines Handelsfrachters²⁵, findet in der Beurteilung der *Ästhetik des Widerstands* auf unterschiedliche Art und Weise Beachtung. Mehrheitlich wird in ihr eine (weibliche) Romanfigur gesehen, die eine erfolgreiche Strategie des Überlebens²⁶ und des politischen Widerstands gegen Nazideutschland²⁷ repräsentiert, und die Peter Weiss überdies mit mythologischen Emblemen ausgestattet und erhöht hat. Einige Untersuchungen zum Kunstverständnis in Weiss' Roman erkennen darüber hinaus die Bezüge zum Géricaultblock und zum nautischen Relief, das durch das *Floß der Medusa* angelegt ist. Die Evidenz, dass die zwei Szenen kausal miteinander in Verbindung stehen, ist augenscheinlich und ergibt sich bereits aus dem Topos der Seefahrt. Die ästhetische Organisation, die Peter Weiss an diesem Kernpunkt des Romans maximal ausnutzt, verweist aber auf

Vorbedingung, einer bestimmen Konstellation im Sehfeld. Nur unter diesen Bedingungen kommen Bilder zustande bzw. realisieren ihr eigentümliches „ergon“, wenn sie Objekte sind, die so hergestellt werden, dass sie unter den genannten Betrachter-Bedingungen unweigerlich als Bild gesehen werden.“

²⁵ Vgl. das Kap. „Ein Buch der Recherchen“ in: Robert Cohen: Versuche über Weiss' Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1989, S. 67 f.

²⁶ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, Berlin, 1997, S. 341: „Zum Schluß avanciert sie zur eigentlichen Chronistin der Hinrichtungen, nimmt also die Berichterstellerrolle des Ich-Erzählers ein und bleibt zwar wie dieser vom Tod verschont, nicht aber von all den Toten, die „einging(en) in das eigne Todesgefühl (...) und so mit Toten erfüllt, mußte ihr der eigne Tod als ein gemeinsamer Tod erscheinen.“ (232 III). Die klaglose Bescheidenheit, mit der sie ihre aktive Beteiligung am linken Widerstand aus der zeitlichen Distanz beschreiben wird, und mit der sie sich ihr Leben nach dem Krieg ausmalt ... bewegt den Ich-Erzähler dazu, sie ganz zum Schluß der ÄdW „mit einer Heiligen zu vergleichen (267 III) ...“

²⁷ Vgl. ÄdW, III, S. 67: „In den Saum der Kleider waren chiffrierte Mitteilungen eingenäht, Texte für Flugblätter auf Mikrofilm ...“

eine weit über diesen Zusammenhang hinausreichende Bedeutung. Ihre poetische Wertigkeit erfährt sie vor allem durch das Enigmatische, das der Text selbst erzeugt.

Dabei hat Peter Weiss gerade im Nautischen auf ein poetologisches *Reservoir* zurückgreifen können, das in der Rätselstruktur der frühen, zumeist schwedisch sprachigen Prosastücke vorliegt. Verortungen über das spezifisch Weibliche oder den auffälligen Pragmatismus, der in der Romanfigur Lotte Bischoff vorliegt, wie sie zutreffend erkannt werden, sind sicherlich für das Verständnis des Romans erhellend, verkürzen aber die ästhetische Matrix, die das Schiffskapitel birgt. An kaum einer weiteren Stelle – abgesehen von der komplexen Hinrichtungsszene von Plötzensee – erhebt sich das Romanskonstrukt aus allen immanenten Verortungen oder möglichen interpretativen Zuschreibungen und verteidigt seinen künstlerischen Autonomieanspruch für sich selbst. Die Peter-Weiss-Forschung hat immer wieder versucht, in akribischen Fragestellungen²⁸ gerade dann nach einem literaturwissenschaftlich abgesicherten Weg zu fahnden und ihrerseits Rubrizierungen vorzunehmen, wenn sich der Autor auf seine frühe poetische Erfindungsgabe berief²⁹ und diese in dichterische Sprache übersetzte.

10.3 Auftakt der Schiffspassage als intensives Wahrnehmungsereignis

Die Episode um die Schiffspassage setzt im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* ein, als der Frachter „Ferm“ mit Lotte Bischoff an Bord den Göteborger Hafen verlässt und endet, als dieser schließlich in Bremen ankommt³⁰. Die eigentliche politische Mission beginnt in dem Moment, als Bischoff mit dem Zug weiter nach Berlin reist. Mit dem Verlassen der Hafenstadt Bremen endet indes das Bischoff-Kapitel. Die beinahe dreißig Seiten des Romans werden mit der zeitlichen Distinktion, „In spätestens vier Wochen würde sie in Berlin sein“ (ÄdW, III, S. 67) versehen. Diese Zeitangabe ist von einer evokativen jahreszeitlichen Angabe begleitet, die für die Subjektivität der ästhetischen Wahrnehmung bedeutsam ist: „Als sie sich der Kieler Bucht nährten, war es Hochsommer geworden, mit Temperaturen bis zu fünfunddreißig Grad.“ (ÄdW, III, S. 75)

²⁸ Vgl. zur Kritik an der Sekundärliteratur insbesondere zur *Ästhetik des Widerstands* den erhellenden Beitrag: Andreas Krause: Citoyen im Spiegelkabinett. Nachgelesen: *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. In: PWJb7, Opladen, 1998, S. 37: „Die Sekundärliteratur über die *Ästhetik des Widerstands* ist voll von Apologien, die in paraphrasierender Rede verharren, als wären die Autoren in ihrem Entscheidungsdruck angegriffen von der totalitären Substanz derjenigen Bewegungen, gegen die der Roman sich wendet.“

²⁹ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S. 347: „Seit Jahren habe ich mich mit meinen Träumen und mit dem Nachspüren innerer Monologe nicht mehr beschäftigt, damit war ich fertig ... Das Material, das bei diesem Unterfangen auf mich zukam, war so umfassend, und zog die Aufmerksamkeit in so zahlreiche Verzweigungen, daß für die Meditation, das Phantasieren, die poetische Erfindung, kaum mehr Zeit übrig blieb. Bis zu dem Augenblick, in dem ich an die Grenzlinie geriet, benötigte ich für meine Gedankengänge die Unterlagen einer Sachliteratur, ich konnte nicht auskommen ohne Exzerpte, Zeitungsausschnitte, Bibliotheken, wissenschaftliche Archive, Korrespondenzen, alles war ein Teilnehmen an vorhandenen Fakten, ein Prüfen und Vergleichen, ein mühsames langwieriges Zusammenstellen, das schließlich zu einem in Form und Inhalt konzentrierten Wirklichkeitsbild führte.“

³⁰ Vgl. Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik, Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 175: „Auch Bischoff befindet sich auf einem Schiff, nämlich fast einen Monat lang unter der Meeresoberfläche, versteckt im Lastraum des Schiffes Ferm.“

Der Eintritt des Hochsommers dehnt nicht nur das temporäre Bewusstsein von vier Wochen aus, sondern versetzt die gesamte Episode in eine außergewöhnliche Zeitlichkeit. Für die körperliche Qual, die Lotte Bischoff im Schiffstank erleidet und für die halluzinogenen Zustände, die als Hypostatisierung der gesamten Überfahrt zu lesen sind, ist dieser Hinweis auf die jahreszeitliche Veränderung evident. In der Überfahrt entwickelt Peter Weiss den Grenzzustand körperlicher Qual als intensiven Akt der Selbstreflexion und der emphatischen Wahrnehmung insgesamt.

Jedes scheinbar harmlose Detail dieser maritimen Episode steht unter dem Erwartungsdruck einer ästhetischen Bedingung von Intensität und seines inhärenten polyvalenten Metaphernsystems von Meer, Schiff und Seefahrt als eine Form der Naturemphase³¹. Bereits der Auftakt zur waghalsigen Mission, Lotte Bischoff in einem Schiffsponton versteckt, nach Bremen einzuschleusen, ist in der syntaktischen Konstruktion so angelegt, dass der Leser unmittelbar in ein Geschehen hineingezogen und von einer Kette visionärer Zeichen in eine phobische Atmosphäre versetzt wird. Der *Introitus* der Passage ist bereits ein intensives, der Epiphanie ähnliches Wahrnehmungsereignis³², das sich über ankündigende Zeichen vermittelt. Die vorbereitenden, mechanischen Vorgänglichkeiten evozieren eine Erwartungsangst, die der Autor über den gesamten Verlauf der Passage aufrecht erhält und erst mit dem Moment, als Lotte Bischoff in Bremen ankommt und das Schiff verlässt, auflöst:

„Die Tür wurde verriegelt. Die Schritte entfernten sich. Sie war allein in der Kajüte. Das Bullauge war schräg nach innen geöffnet. Im Glas spiegelte sich ein Stück des Kais. Der Bootsmann würde ihr ein Zeichen geben, wenn sie sich im Spind zu verstecken hatte. Sie stand dicht an der Wand. Ihr Blick war fest auf die Scheibe gerichtet. Es war fünf Uhr morgens. Unterm Seemannsanzug trug sie zwei Kleider und doppelte Unterwäsche. Eine Schirmmütze bedeckte ihr kurzgeschnittnes Haar ... Heute, am Sonntag den neunundzwanzigsten Juni Neunzehnhundert Einundvierzig, sollte die Ferm, ein Frachter von eintausendzweihundertfünfzig Tonnen aus der Reederei Broström, den Göteborger Hafen verlassen. Der Bestimmungsort war Bremen.“ (ÄdW, III, S. 67)

Was hat es mit dieser ästhetischen Verfertigung auf sich?

Zunächst fällt der nüchterne Beobachtungsstil auf, der parataktisch einzelne Wahrnehmungsgegenstände und Verrichtungen zusammenführt und schließlich eine bevorstehende Handlung ankündigt. Gemeint ist das Ablegen des Frachters Ferm vom Göteborger Hafen in Richtung Bremen. Die von der Episode ausgehende Erwartungsangst geht von einer

³¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 81: „Man hat sich daran zu erinnern, dass sowohl bei James Joyce’ Epiphanie als auch bei Musils „anderem Zustand“ der Begriff der Schönheit eine zentrale Rolle spielte. Nicht nur in Form der Naturemphase, wodurch idyllische oder heroische Natur aufscheint, sondern als abstraktes oberstes Prinzip des Augenblicksereignisses.“

³² Das von Peter Weiss literarische inszenierte surrealistisch fundierte Wahrnehmungsereignis im Schiffsponton trägt vor allem die Züge des von André Breton benannten ‚Konvulsivischen‘ sowie die durch Musil, Joyce und Virginia Woolf differenziert vertretenen intensiven Zeiterfahrungen eines Intensiven. Vgl. ebd., S. 86: „Eindeutiger als bei den inhaltlich bestimmteren Qualifikationen der Joyceschen Epiphanie und des Musilschen anderen Zustands – die, wie wir sahen, dennoch reine Wahrnehmungsereignisse sind – ist bei Breton ausschließlich die Vorgängigkeit selbst hervorgehoben. Das surrealistische Ereignis hat keine andere Referenz als die ‚sehr genaue Empfindung, dass für uns irgend etwas Schwieriges, Wesentliches davon abhängt‘.“

scheinbar illegalen Handlung aus, die sich durch das „Zeichen“ vermittelt, dass der Bootsmann verabredet, damit sich Lotte Bischoff rechtzeitig im Spind versteckt. Allein der angegebene Zeitpunkt, „fünf Uhr morgens“, überstellt die Ausfahrt des Schiffes in eine argwöhnische temporäre Situation, die in der *Narratio* um das *Floß der Medusa* als „Anbruch des Tags“ (ÄdW, II, S. 13) bezeichnet wird, den die Schiffbrüchigen wie die schlafenden Brigadisten in der „Bibliothek der Cercles des Nations“ (ÄdW, II, S. 7) gleichermaßen erwarten. Vor allem aber ist die temporäre Bedingung des Protagonisten erinnert, der sich in den frühen Morgenstunden, schlaflos und von die Lektüre des Schiffbruchberichtes zusätzlich beunruhigt, durch Paris begibt, um den Louvre anzusteuern: „Es war noch niemand wach, dem ich meine Loslösung aus den gewohnten Tagespflichten hätte melden können.“ (ÄdW, II, S. 13) Die Parallele zwischen dem Protagonisten, der sich selbst als „Fahnenflüchtiger“ (ÄdW, II, S. 13) sieht, und den Schiffbrüchigen sowie der blinden Passagierin Lotte Bischoff wird zusätzlich an einer anderen Stelle der Parissequenz deutlich. Auch das Ich steht in einer Situation der Gefährdetheit, in der es sich außerhalb einer normalen Tageszeit in Paris bewegt und allein damit die Aufmerksamkeit auf sich lenken könnte.

„Jetzt, bei Morgengrauen, war die See ruhiger geworden, zehn Mann hatte das Meer verschlungen, weitere zwölf hingen festgesteckt, verendet, zwischen den Bohlen und Brettern. Ich ging die Rue Saint Dominique entlang, die Posten an der Hofeinfahrt zum Armeeministerium richteten ihre Blicke auf mich, in plötzlicher Furcht, ich könnte Mißtrauen wecken und verhaftet werden, verlangsamte ich meine Schritte.“ (ÄdW, II, S. 13/14)

10.4 Atmosphäre Verdichtung und anarchische Gestimmtheit

Auch in der Ausfahrt Lotte Bischoffs aus Göteborg liegt diese atmosphärische Anspanntheit vor, einerseits die frühen Morgenstunden außerhalb des urbanen Alltagslebens für die eigene Aktion nutzen zu wollen, andererseits sich genau damit aber verdächtig zu machen. Das Ich als Handelnder stellt sich zwangsläufig in den Wahrnehmungsmittelpunkt, schon allein deshalb, weil es zu einer Zeit tätig wird, als eine angespannte Stille und damit eine lauernde Beobachtungssituation vorherrscht. Dieses Paradoxon bedeutet, dass sich das Ich in eine zentrierte Wahrnehmung begibt, obgleich es für seine bevorstehende Handlung den Schutz der anonymen und geschäftigen Großstadt benötigt.

In dieser poetischen Konstruktion ist aber auch ein surrealistischer Momentanismus³³ begünstigt, der das Wahrgenommene als Aufnahme einer außergewöhnlichen Zeiterfahrung

³³ Bekanntermaßen spricht sich Louis Aragon im Vorwort seines *Paysan de Paris* für den zwittrigen Dämmerzustand, genau gesagt für den „Dämmer der Orte“ aus und bezieht sich dabei auf das Zwielflicht, das die Pariser Passagen prägt. Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben - Le Paysan de Paris, a.a.O., S. 13: „Das Licht wird erst durch das Dunkel begreiflich und Wahrheit setzt Irrtum voraus. Unser Leben ist voll von diesen vermengten Gegensätzen, sie geben ihm erst die Würze, das Berauschende. Wir existieren nur, um diesen Konflikt auszugetragen, leben in eben der Zone, wo Schwarz und Weiß aufeinanderprallen. Doch was liegt mir an dem Weiß oder Schwarz für sich genommen? Sie gehören in den Bereich des Todes.“ Bohrer hat das surrealistische Ereignis mit Hilfe des Volksmärchens und dem ebenfalls dort auftauchenden erotischen Motiv differenziert. Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 85 „Dann aber tritt als besondere Eigenschaft die Qualität des Bretonschen Ereignisses hinzu, mit dessen Darstellung der *Nadja*-Text anhebt und den besonderen Charakter des Zeichens erklärt. Es sind ‚Ereignisse, die ihrer Art nach bloß festgestellt werden können, aber sie haben jedes Mal ganz das Aussehen eines Signals, ohne dass man genau sagen könnte, was für ein Signal es ist.“

fokussiert. Sowohl für die Pariserfahrung des Ich-Erzählers im Spannungsverhältnis um das *Floß der Medusa* als auch für die Ausfahrt Lotte Bischoffs aus dem Hafen von Göteborg und dem weiteren Verlauf ihrer Überfahrt gilt dieser surrealistisch geprägte Scharfsinn. Zudem unterstützt er die anarchische Gestimmtheit und die Atmosphäre der Gefahr: „Eine leere blaue Straßenbahn fuhr die Andreegata entlang, in Richtung Järntorget. Am Stigbergskai, wo eine paar große Überseedampfer lagen, war es still.“ (ÄdW, III, S. 67)

Diese Stille prägt auch die Situation des Morgengrauens am Kai der Seine, an dem der Protagonist entlanggeht: „... es lag eine verhaltne Stille, eine bleierne Müdigkeit über dem Regierungsviertel ...“ (ÄdW, II, S. 14) Die assoziative Verknüpfung, die Peter Weiss zwischen dem Paris des Protagonisten und der maritimen Stadtlandschaft Göteborgs herstellt, ist die einer fast menschenleeren Urbanität und damit einer außergewöhnlichen Zeitlichkeit, in die beide Romanfiguren gestellt sind. Damit ist nicht nur eine prädestinierte Gestimmtheit eines bevorstehenden Kommenden³⁴ signalisiert, sondern die gesamte Szene in eine surrealistisch begünstigte Wahrnehmung überstellt. Der Géricaultblock und das Bischoff-Kapitel zeichnen sich durch eine extreme Selbstreflexion der beiden auftretenden Figuren aus, die eine seismographische Wahrnehmungsfähigkeit entwickeln und ihre Umgebung geradezu diagnostisch beobachten.

Peter Weiss hat die besondere Stellung dieser beiden außergewöhnlichen Prosasequenzen mit einer entsprechenden Semantik und einem ästhetisch-halluzinatorischen Imaginationsverfahren ausgestattet, die synchron verschiedene Handlungs- und Bewusstseins Ebenen miteinander verknüpfen. So heißt es während des frühmorgendlichen Spaziergangs des Protagonisten, seine Umgebung und die Lektüreindrücke zusammenführend:

„Der eigentliche Vorstoß ins Fremde begann, als ich die Uferstraße über die Seine erreicht hatte, ich folgte der Mauerbrüstung nach rechts, unter einem Anfall von Schwindel und Umnachtung. Eine Stange war aus dem Boden des Floßes gerissen, als Mast aufgerichtet und mit dem Bugsierseil befestigt worden, das Klatschen des Segelfetzens war zu hören, und die Drehung war zu verspüren, die nicht zu behebende Querlage des Floßes ...“ (ÄdW, II, S. 14)

Im Bischoff-Kapitel verfährt der Autor in einer ähnlichen Synchronisation, Handlungs- und Reflexionsebenen zu verbinden. Während der Ich-Erzähler in der Parispassage jedoch die Ereignisse auf dem Floß mit der Außenrealität verknüpft, wie sie sich nicht zuletzt in den diplomatischen Aktivitäten und der wachsenden Kriegsgefahr auf dem europäischen Kontinent niederschlagen, geht Lotte Bischoffs Reflexion über den bedrohten Kontinent direkt von ihrer beengten Situation im Inneren des Schiffes aus: „Sie ging auf im Schiff, sie war selbst dieses Schiff, hatte seinen Puls, seine Regungen im Ohr, in den Fingerspitzen,

³⁴ Vgl. Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, St. Ingbert, 1991, S. 107/108: „Ein dritter Punkt, der die Weiterentwicklung der Ich-Figur belegt, zeigt sich in der Schilderung der Stadt Paris ... in der Wahrnehmung der Stadt ... werden Szenen aus dem Untergang der Medusa in die Gegenwart der Ich-Figur montiert neben fragmentarischen Äußerungen zu den gleichzeitig laufenden diplomatischen Vorgängen um die Besetzung des Sudetenlandes durch die Nazis ... Die Annäherung an Géricaults Leben und Werk sowie das Studium des Berichts über den Untergang der Medusa und der „Vorstoß ins Fremde“ der Stadt Paris bedingen sich gegenseitig.“

ihre Haut war eins mit den vibrierenden Platten.“ (ÄdW, III, S. 71) Dann aber wechselt diese scheinbar euphemistisch-identifikatorische Perspektive und erinnert den eigenen Anspruch, der sich zuspitzenden Weltlage seinen eigenen Widerstand entgegenzuhalten, sich freiwillig auf diese lebensgefährliche Art und Weise einzuschiffen:

„Es gab Augenblicke von höchster Anspannung, die alle Energien beanspruchten und kein Ende nehmen wollten. Solche Augenblicke wurden zur Stunde, zu einem Tagwerk, wie schnell aber verging ein Tag, wenn er vor ihr lag mit weit offener Perspektive. Seit dem neunzehnten schon war sie in Göteborg gewesen, als sie am Sonntag, dem zweiundzwanzigsten Juni, alles zerschlagen glaubte. Der Rundfunk hatte am frühen Morgen den deutschen Angriff auf die Sowjetunion gemeldet.“ (ÄdW, III, S. 71)

Für beide Episoden gilt nicht nur der Kulminationspunkt im Nautischen, sondern, dass die wahrnehmbare Welt und das wahrnehmende Ich in ein konstitutionelles Missverhältnis gesetzt sind. Die angewandten ästhetischen Mittel repräsentieren nicht nur den besonderen Status der Prosasequenz, sondern in ihnen vermittelt sich über die sprachlichen Zeichen ein näher rückendes Katastrophisches.

10.5 Antizipation der Bischoff-Überfahrt: Schiffsbewegungen als Ankündigungszeichen

Noch bevor Peter Weiss den Auftakt zur Schiffspassage Lotte Bischoffs erzählerisch umsetzt, ist dieses nautische Ereignis in Andeutungen vorweggenommen. In einem für Weiss typischen Verfahren von diskreten Strukturen, die sich in vielfältiger Form in der *Ästhetik des Widerstands* nachweisen lassen, ist das Unternehmen einer illegalen Schiffspassage als möglicher Akt des Widerstands erwähnt und variiert. Mit diesen Hinweisen wird der Vorgang, sich versteckt im Inneren eines Schiffskörpers nach Nazideutschland einzuschleusen, plausibilisiert. Andererseits wird damit die ausführliche Beschreibung der Schiffspassage Lotte Bischoffs exponiert und als eine individuelle Leiderfahrung aus dem Status des Gewöhnlichen herausgeholt. Eine Reihe von nautischen Emblemen, die auf die Möglichkeit deuten, per Schiff ins faschistische Deutschland einzureisen, kennzeichnet das Vorfeld um das Bischoff-Kapitel³⁵.

Umso mehr wird der Frage nachzugehen sein, aus welchen poetologischen Gründen sich Peter Weiss dafür entschieden hat, die Romanfigur Lotte Bischoff mit diesem parabolischen Handlungsmoment auszustatten und in ihr eine eigene Wahrnehmungsästhetik zu entwickeln. So heißt es etwa von einem anderen politischen Widerstandskämpfer:

„Hallmeyer war im Juni auf einem dänischen Fischerboot nach Kiel geschmuggelt worden. In Berlin hatte er den Platz von Gall eingenommen, der, beauftragt mit der Bildung einer

³⁵ Vgl. Robert Cohen: Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Hamburg, 1989, S. 22: „Mai 1941: Svensson (=Wehner) arbeitet im Auftrag der Komintern im schwedischen Untergrund am Aufbau des Widerstands; Svenssons gespannte Beziehung zu Arndt (=Mewis) und zur UdSSR; die Leidensgeschichte des schwedischen Kommunisten Mineur; ein Widerstandskämpfer soll nach Deutschland eingeschleust werden.“

Parteizentrale, im Dezember Neunzehnhundertneununddreißig, verhaftet worden war.“ (ÄdW, III, S. 54).

Die illegale Einschiffung nach Deutschland und die Übernahme einer politisch motivierten Aufgabe ist damit *prima volta* erwähnt und das Schiff als Imaginationsgegenstand nach der Géricault-Thematik wieder aufgenommen. In der dem Bischoff-Kapitel vorgelagerten Ereigniskette verschiedener Schiffsbewegungen ist darüber hinaus das individuelle Schicksal, vor dem Faschismus zu fliehen oder gegen ihn zu opponieren, im logistischen Unternehmen der Seefahrt auf einen eindringlichen Vorstellungsgehalt mit parabolischem Charakter gebracht und erinnert worden³⁶. Gleichzeitig hält sich in diesem transitorischen Moment des Aufbruchs und der Flucht das reale Äquivalent einer tatsächlich gegebenen epochalen Angst und eines realen Schreckens auf³⁷.

Mit dem nautisch-maritimen Aspekt innerhalb einer historischen Schreckenserfahrung³⁸ von lebensnotwendigen Ortsveränderungen und einer aus der Not geforderten Mobilität hat Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* demnach ein reales *Faktum* umgesetzt. In der ästhetischen Präfiguration des Bischoff-Kapitels ist es als ein autonomes Phantasiekonstrukt künstlerisch weitflächig ausgenutzt worden. Gerade mit Blick auf das poetologisch einschlägige Frühwerk ist die Konstruktion zwischen einem authentisch verbürgtem Inhalt, der eine Schreckenserfahrung bilanziert, und der arriviert-fiktionalen Darstellungsweise nirgends so nachhaltig umgesetzt wie im Bischoff-Kapitel:

„Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit. - Und was besteht denn für einen Unterschied, im Rückblick, zwischen dem Erdachten und dem direkt Erfahrenen - ... Reales u Erdichtetes ist, als Vergangenes, von gleicher Qualität ... ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundenem u Authentischem - es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist) - „ (Nb. 1971-1980, S. 872/873)

³⁶ Vgl. das Kap. „Zeiten, Orte, Personen, Namen, Ereignisse - zum stofflichen Fundus des Romans“. In: Bernd Rumpf: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Aachen, 1996, S. 68-84

³⁷ Für den Zusammenhang dieser Untersuchung ist an dieser Stelle noch einmal zu betonen, dass die *Ästhetik des Widerstands* selbstverständlich auf den Jahrhundertschrecken des Faschismus rekurriert, dennoch als autonomes Kunstwerk und als Phantasma des Autors Peter Weiss nicht im Dienst einer narrativen Spiegelung der Historie als ‚Realität‘ steht. Dieser Standpunkt wird am Schluss dieser Arbeit ausführlicher behandelt, in dem die Visionen der Mutter als ästhetische Apparitionen gelesen werden, die die Vernichtung der europäischen Juden thematisieren. Vgl. hierzu Karl Heinz Bohrer: Das absolute Schöne und die Hässlichkeit. Als das Gute und Wahr verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte, a.a.O.: „Wie sollte das Jahrhundert der beiden Weltkriege und des Holocaust, das Jahrhundert der großen und kleinen Massaker und das Jahrhundert der politisch-psychologischen Deformationen die Phantasie zum Schönen angeregt haben? Man erwartet angesichts solcher Realität genau das gegenteilige Phantasma: eine künstlerische Elefantiasis des Hässlichen. Ganz abgesehen von der kommunen Ansicht, dass moderne Kunst prinzipiell etwas mit Subversion und Deformation zu tun habe. So verständlich eine solche Erwartung ist, sie entspringt der falschen Vorstellung von einer Realitätsreferenz der Kunst, also dass Kunst und Literatur so etwas seien wie die Objektivationen von Epoche, Zeitalter und Jahrhundert; dieser Gedanke ... ist, angesichts der tatsächlichenphänomenalen und theoretischen Bewegungen der europäischen Kunst und Literatur von Rang im zwanzigsten Jahrhundert eine Täuschung.“

³⁸ ebd., S. 65: „Bischoff, Fritz (1900-1945), Ehemann von Lotte Bischoff ... ab 1942 im KZ Sachsenhausen, ab 1944 im KZ Neuengamme, am 3. Mai 1945 von der SS auf das Schiff „Cap Arcona“ gebracht; als dieses von britischen Flugzeugen in der Lübecker Bucht versenkt wurde, beim Versuch sich zu retten, von der SS erschossen.“

Dass in der Überfahrt Bischoffs ein eigenständiger ästhetischer Akt (dieser für das Jahrhundert typischen Fluchtbewegung) vollzogen und individualisiert wird, hebt die Schiffspassage Bischoffs unter den vorher genannten heraus. Die mehrfach geteilte Erfahrung, sich auf dem Schiffsweg nach Nazideutschland einzuschleusen, wird einerseits als eine subversive Möglichkeit des Widerstands präsentiert, mit der spezifischen Variante der Bischoff-Überfahrt im beengten Schiffsponton, andererseits aber wird die seelisch-körperliche Determiniertheit als eine Grenz- und Leiderfahrung hervorgehoben und über semantisch-ästhetische Mittel evoziert.

Mit der so geschilderten Einbettung der Bischoff-Überfahrt in eine Reihe vorangegangener Schiffspassagen anderer Widerstandskämpfer wird neben der bereits erwähnten Plausibilisierung der Handlung gleichzeitig erreicht, sie nicht als eine übermenschliche heroische Tat zu stilisieren³⁹. Um diese Heroisierung eines individuellen Handelns oder gar um die „Geschichte des linken Widerstands als Apostelgeschichte“⁴⁰ geht es Peter Weiss indes nicht. Für die Motivation der illegalen Einschiffung Lotte Bischoffs nach Nazideutschland heißt es in den *Notizbüchern*: „Anlaß zu der Reise vielleicht nur, ihrem Mann näher zu sein“. (Nb. 1971-1980, S. 819) Erhellend ist darüber hinaus ein Eintrag, der sich im Anschluss an die Schwarz-Weiß-Fotografie von Lotte Bischoff in den *Notizbüchern* findet: „Jede Situation bringt die Menschen hervor, die gebraucht werden -“. (Nb. 1971-1980, S. 101)

In Peter Weiss' Menschenbild, das sich insbesondere mit der Recherche zur *Ästhetik des Widerstands* erweitert hat, geht es gerade darum, den Romanfiguren ihre Würdigung damit zu geben, indem er sie in ihren menschlichen Stärken und Schwächen gleichermaßen darstellt. Gerade das Plötzensee-Kapitel zeigt die Widerstandskämpfer in den unterschiedlichen Facetten, der Todesangst zu begegnen. Im letzten Eintrag der *Notizbücher* heißt es: „Und versucht habe ich, ihnen nichts anzudichten, was sie nicht hätten tun oder sagen können“ (Nb. 1971-1980, S. 927)

Sich in Gefahr zu begeben und damit eine politische Mission zu erfüllen, schließt für Peter Weiss' Menschenbild private und intime Vorstellungen eines Glücksversprechens mit ein, „ihrem Mann näher zu sein“, wie es für Lotte Bischoff genannt wird. Und insofern durchdringt Weiss' eigenes Verhältnis zu sich selbst⁴¹ und seinen Beweggründen gerade die Schlussphase der *Ästhetik des Widerstands* nachhaltig. Dort werden Bindungen und emotionale Kontexte zwischen den Romanfiguren nicht verleugnet oder marginalisiert, sondern

³⁹ Damit ist der Deutung von Roswitha Schieb zu widersprechen, die innerhalb der Figurenkonstellation eine bewusste Stilisierung des Autor unterstellt. Vgl. (dies.): Das teilbare Individuum, a.a.O., S. 321: „Peter Weiss legt, ohne dabei genüßlich zu sein, vielmehr in oft schwer erträglicher Genauigkeit, großen Wert auf die Abstufung physischen Leidens und ist bestrebt, mit der AdW eine Art Panorama auch körperlicher Verfalls- und Untergangsformen zu entwerfen. Aufgrund ihrer Leidenswege werden die entsprechenden Figuren nobilitiert.“

⁴⁰ ebd., S. 376 ff.

⁴¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 191: „Sollte ich den Roman fertigbekommen, dann schreibe ich über meine beiden Töchter 23/1“

ausgesprochen und die Mitglieder der Roten Kapelle⁴² in ihrem menschlichen Elend gezeigt⁴³.

Mit Blick auf das Lotte-Bischoff-Kapitel wird in der Exposition ihres Seeweges⁴⁴ ein außerhalb normaler Zeiterfahrung stehender Modus der Selbstwahrnehmung und einer psychisch-physische Grenzerfahrung dargestellt. Indem vorab andere Schiffspassagen erwähnt werden, erhält die Überfahrt Lotte Bischoffs den Status eines tatsächlichen Vorkommnisses, gleichzeitig erinnert die besondere ästhetische Konzentration als *pars pro toto* die im Vorfeld erwähnten illegalen Einschleusungen über den Seeweg nach Deutschland: „... mit Emmerlichs Reise war Schmeer, als Harry bezeichnet, auf dem schwedischen Frachter Nestor von Göteborg nach Bremen eingeschleust worden ...“ (ÄdW, III, S. 54) Unmittelbar daran anschließend heißt es: „Es folgte Henke, namens Sven, der Anfang August auf dem Frachtschiff Fredman, unter der Obhut des schwedischen Seemanns Wahlström, nach Lübeck gebracht worden war.“ (ÄdW, III, S. 55)

10.6 Vorstellung des Unvorstellbaren: Der Schiffsleib und die Enge des Raumes

Die nachfolgenden Situationen in der *Ästhetik des Widerstands* haben, wenngleich die Handlung ins schwedische Stockholm verlegt ist, Berlin zum Schauplatz. Die Reichshautstadt steht unter dem Primat des Faschismus, gleichzeitig versucht sich hier der linke Widerstand zu formieren. Vor dem unmittelbaren Bischoff-Kapitel wird in einer komprimierten *tour d'horizon* die Lage einzelner Mitglieder, vor allem einiger führender Sozialdemokraten geschildert, die inhaftiert wurden oder deren Lebenssituation sich dramatisch verändert hat:

„Leber, ehemaliger Abgeordneter im Reichstag, vier Jahre im Gefängnis Wolfenbüttel und in den Konzentrationslagern Esterwegen und Sachsenhausen, Haubach, kämpfend schon gegen den Kapp Putsch, Antimilitarist, zweieinhalb Jahre in Esterwegen, Leuschner, einmal Innenminister in Hessen, ein Jahr im Zuchthaus Rockenburg und in den Lagern Börgermoor und Lichtenburg, Reichenwein, ihn hatte er gekannt als Leiter der Volkshochschule in Jena, war jetzt tätig an den Staatlichen Museen in Berlin, und andre, wie Maas und Mierendorff.“ (ÄdW, III, S. 55)

Dieser referierende Prosaabschnitt steht für ein typisch hermeneutisches Verfahren innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* und ist für das Bischoff-Kapitel relevant. Peter Weiss trägt

⁴² Vgl. Hans Coppi/Geertje Andresen (Hrsg.): Dieser Tod paßt zu mir. Harro Schulze-Boysen-Grenzgänger im Widerstand. Briefe 1915-1942, Berlin, 1999, vgl. Stefan Roloff (mit Mario Vigl): Die Rote Kapelle. Die Widerstandsgruppe im Dritten Reich und die Geschichte Helmut Roloffs, München, 2004

⁴³ ÄdW, III, S. 231: „Neun Monate alt war das Kind, das Hilde zurückließ und das wie sein Vater den Namen Hans trug. Am Morgen des achten Dezember Neunzehnhundert Zweiundvierzig hatte sie Coppi zum letzten Mal gesehn. Mit dem in eine Decke gewickelten Säugling trat sie in den kahlen Besuchsraum des Frauengefängnisses an der Barnimstraße. Er stand hinter dem Tisch, die Hände gefesselt, Wächter zu seinen Seiten. Sie blickten einander an, er kniff die Augen zusammen, sie bat, näher an ihn herangeführt zu werden, dass er, der keine Brille trug, sein Kind sehn könne ... Sie schlug die Decke zurück und zeigte ihm das Kind, das zu schreien begann. Weit beugte er, der fast zwei Meter groß war, sich vornüber. Beim Anblick des Kinds begann er zu schwanken, und die Wärter rissen ihn zurück.“

⁴⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 604: „Kieler Kanal hat mindestens 4 Schleusen - nebeneinander Nordsee hat Ebbe u Flut Feuerschiff (Leuchtschiffe) Elbe I, II+III Roter Sand, Alte Weser vor Bremerhaven ...“

darin bedeutsame Fakten nach, die das Verständnis und das Bewusstsein des Lesers schärfen⁴⁵ und Wissenslücken über die zeithistorische Dimension des Romans auffüllen. Um den Kontext der Bischoff-Überfahrt zu verstehen, also Motive und Hintergründe zu erfahren, ist diese vorangehende Darstellung wichtig, umso mehr, als Peter Weiss damit die Evidenz der Bischoff-Episode in einem hoch konzentrierten ästhetischen Verfahren vorstellen kann, ohne sie mit politischen Fakten und Details unterbrechen zu müssen. Über diese Ebenen hinaus entwickelt er das nautische Motiv der illegalen Verschiffung als eine für den Roman charakteristische „Struktur der konzentrischen, sich erweiternden Kreise“⁴⁶. Gemeint ist für den hier erörterten Zusammenhang, dass der Topos der Schiffseinschleusung in einer allmählichen Verfertigung und in einer Peter Weiss auszeichnenden „kreative(n) Spontaneität“⁴⁷ gestaltet wird. Hierzu gehört auch das poetische Verfahren der synchronen Überblendung, das im Bischoff-Kapitel zu einer außergewöhnlichen Ausdruckskapazität wird. In einem geschilderten Spaziergang verschmelzen unterschiedliche Stadtlandschaften zu einem universalen urbanen Raum. In der Schilderung der Außenwelt und der gleichzeitigen Introspektion tritt der Vorgang einer konspirativen Einschiffung *en passant* auf:

„Das Berlin, in das Henke sich im Spätsommer Vierzig versetzt hatte, schob sich, während sie nebeneinander gingen, um die verschneiten Wege und die Badeanstalt, die mit ihren undurchsichtigen gläsernen Wänden wie ein Eisblock am Felsrücken lag. Der straffe, gewandte, gepflegt wirkende Sprecher, unvorstellbar, daß er die Reisen hin und zurück im Schraubtunnel des Frachtschiffs zurückgelegt hatte, gab seine Eindrücke von der Stadt wieder, und zugleich erinnerten die rodelnden Kinder den Zuhörer an Moskau, Moskau aber, diese Wahrnehmung kam wie ein Stoß, war unendlich weit entfernt, er war in Stockholm, unterhalb des Parks führte eine breite Straße auf einen See zu, und über ihnen, auf der Kuppel des Hügels, hinter den kahlen Bäumen, erhob sich ein kastellartiger Bau, mit vier gedrungenen Ecktürmen, das Wasserwerk, wie Henke sagte.“ (ÄdW, III, S. 57)

Das den Zuhörer hier irritierende Moment liegt im äußeren Habitus des Sprechers, also Henkes, begründet. Demnach steht dessen Erscheinungsbild im Gegensatz zum beengten Raum und den Zuständen „im Schraubtunnel des Frachters“, die zwar nicht genannt, aber allein durch die technische Begrifflichkeit evoziert werden. Die Bezeichnung „unvorstellbar“ ist hier in einen paradoxen Zusammenhang gesetzt. Sie bezieht sich primär auf den Widerspruch zwischen der äußeren Haltung, die Henke einnimmt und ihn als vitales, gebildetes und akkurates Individuum charakterisiert, und den „Schraubentunnel“, der beengt, laut und schmutzig gewesen sein dürfte. Die Erzählhaltung, während des winterlichen Spa-

⁴⁵ Vgl. die Ausführungen zum Rezeptionsverhalten in der insgesamt herausragenden Arbeit von Peter Stoppacher: *Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands*, Graz, 1989, S. 33/34: „Die Darstellungen liefern kein fertiges Wissen und keine fixierte Welt, sondern ein Material, das in immer erneuerbarem Zugriff Erkenntnis und Wertungen verlangt. Auch die Rezeption ist nicht nur auf Widerspiegelungsbeziehungen beschränkt, der Leser kann auch über Referezzbeziehungen das Angebot von Darstellungen überprüfen. Durch die literarischen Darstellungen werden dem Leser Möglichkeiten verschiedenster Art von Realitätsbezügen eröffnet, die natürlich mit seinen erlernten Rezeptionshaltungen korrelieren.“

⁴⁶ Vgl. Ulrich Engel: *Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“*, Münster, 1997, S. 203

⁴⁷ ebd., S. 206

ziergangs, die Äußerlichkeit von Henke wahrzunehmen und spontan an dessen beengten Schiffstransfer erinnert zu werden, drückt das Skandalon aus, dass ein Repräsentant der bürgerlich-zivilen Welt seines Status' beraubt ist und auf diesem unangemessenen Weg nach Nazideutschland einreisen muss.

Als partikularen Ausschnitt hat Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* mehrfach diese Erosion der zivilen Welt und das Wegbrechen von Verlässlichkeit und Sicherheit beschrieben und gerade im Vorfeld des Bischoff-Kapitels den Verlust von bürgerlicher Existenz und Identität erinnert⁴⁸. Das Adverb „unvorstellbar“ zielt demnach auf den Vorgang der Erniedrigung, im Sinne eines skandalösen und unwürdigen Vorgangs, im beengten und lauten Schiffsinneren auszuharren.

Die genannte Unvorstellbarkeit bezieht sich aber auf das Vorstellungsvermögen generell und hängt mit dem nautisch-mechanischen Begriff des Schraubentunnels zusammen. Im technischen Verständnis einer Schiffskonstruktion und ausgehend von der Funktion des menschlichen Organismus', erscheint es unmöglich, sich unversehrt zwischen den Antriebsschrauben eines Frachters zu verstecken. Mit diesem reflexiven Einschub innerhalb des Spaziergangs - „unvorstellbar, daß er die Reisen hin und zurück im Schraubentunnel des Frachtschiffes zurückgelegt hatte“ - ist aber das Unvorstellbare als ein poetologisches Signalwort initiiert. Peter Weiss verlegt es in ein den Umständen nach ähnlich gefährliches Schiffsversteck, den Ballasttank eines Frachtschiffs⁴⁹, mit dem Lotte Bischoff ihre konspirative Reise nach Deutschland unternimmt.

Damit wird das Unvorstellbare, wie es im Zusammenhang mit Henkes Überfahrt heißt, in der poetischen Konstruktion gleichsam nachgetragen und beide Schiffsunternimmungen in ein korrespondierendes Verhältnis gesetzt. Der Lärm und die unzumutbaren Bedingungen, im Inneren eines Schiffsabschnitts auszuharren, die für die Henke-Reise unausgesprochen bleiben, werden vom Bischoff-Kapitel mit übernommen. Dass Peter Weiss diese Absicht verfolgt hat, wird an einer kleinen Begebenheit deutlich, die ebenfalls den Begriff des Unvorstellbaren verwendet und damit direkt auf die Reflexion während des Spaziergangs, auf die Situation „im Schraubentunnel des Frachtschiffs“ (ÄdW, III, S. 57) rekurriert:

„Obwohl sie sich doch über den Zeichnungen und vor einem Modell mit allen Einzelheiten dieses Raums bekannt gemacht hatte, war das Eingeschlossensein in dem spitz zulaufenden Gehäuse, der Geruch von öligem, abgestandnem Seewasser, der Lärm beim Abrollen der Ankerwinde, nicht vorstellbar gewesen ... Sie hatte vergessen, was Henke ihr geraten hatte, sich Wachspfropfen für die Ohren mitzunehmen.“ (ÄdW, III, S. 76/77)

⁴⁸ ÄdW, III, S. 56: „Zu ihnen gehörte Kuckhoff, früher Spielleiter am Staatstheater, Küchenmeister, als Matrose Neunzehnhundert Achtzehn schon der Partei beigetreten ... lungenkrank zurückgetreten aus dem Lager Sonnenburg, wo er neun Monate gefangen gewesen war, Harnack, der Nationalökonom, mit dem er über sowjetische Planwirtschaft diskutiert hatte, deutlicher aber waren ihm noch Gespräche mit dessen Frau, englische Literaturwissenschaftlerin, über Gedichte von Goethe, Guddorf, Sprachforscher, körperlich gebrechlich nach fünf Jahren in Zuchthäusern und Lagern ...“.

⁴⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 603: „Ballasttank am Vorderdeck - zu erreichen vom Vordeck aus, oder durch den Laderaum. Ankerspiel, Ankerwinde. 2 Leitern von der Luke (von außen verschraubbar) hinab in den Tank vorbei an Ankerkasten der Lärm der Kette Leiter hinab bis in den Kielraum steile eiserne Treppen Ankerkettenkasten. Man muß hier hoch oben sitzen, die Kette kommt durchs Rohr von oben her in die Tiefe Trimm-tank ganz unten - hier muß sie sich verstecken“.

Das poetologische Vermögen von Peter Weiss liegt in solchen Momenten begründet: Ausgerechnet das Vergessen der Wachspfpfropfen wird hier erinnert und damit erst in seinem Bedeutungshorizont erkennbar. Mit dem Detail des Wachspfpfropfens wird der Lärm vorstellbar, dem Henke in dem Schraubtunnel ausgesetzt war und vor dem sich Lotte Bischoff im Ballast-Tank nicht schützen kann, weil sie den Hinweis ihres Mitstreiters nicht ernst genug verfolgt hat oder dieser ihrer Aufmerksamkeit entgangen ist. Deutlich wird, dass Peter Weiss die vorhergehenden Überfahrten der männlichen Widerstandskämpfer und die Einschleusung Lotte Bischoffs mit einem assoziativen Referenzsystem verbindet. Dazu passt auch die Beschreibung Henkes als „gepflegt wirkender Sprecher“ (ÄdW, III, S. 57), ein Merkmal, das ihn gleichermaßen mit Lotte Bischoff verbindet. Bereits im II. Band des Romans wird besonders ihr gepflegtes Äußeres hervorgehoben.

„Bischoff hatte sich immer bemüht, ihre Kleider in Ordnung zu halten, das blaue Kostüm, das sie seit drei Jahren besaß, und oft trug, sah wie neu aus. Es war aber nicht nur dies, daß sie wußte, Ungepflegtheit macht dich verdächtig, vielmehr gehörte es zu ihrer Überzeugung, daß sie sich als Kommunistin stets beispielhaft zu zeigen hatte, und dazu gehörte die Sauberkeit.“ (ÄdW, II, S. 80)

In der Korrespondenz zwischen Henke und Bischoff und der erwähnten Episode mit dem Wachspfpfropfen wird aber darüber hinaus eine Referenz⁵⁰ an den Géricaultblock sichtbar. In der Vorbereitung ihrer Überfahrt besucht sie das „Stockholmer Seefahrtsmuseum“ (ÄdW, III, S. 76), um sich mit der Konstruktion und den Querschnitten von Handelsschiffen in Form von Zeichnungen und Modellen vertraut zu machen. Abgesehen davon, dass Peter Weiss selbst für die Arbeit am Bischoff-Kapitel diese Recherche betrieben hat⁵¹, ist damit Géricaults Verfahren erinnert, bevor er mit der malerischen Verfertigung seines Schiffbruchbildes beginnt: „Géricault zeigte einen Schlußpunkt auf. Er ... ließ sich ein Modell des Floßes bauen, ... In Gefängnissen fertigte er Zeichnungen an ...“ (ÄdW, I, S. 348) In der Analyse der Bischoff-Überfahrt werden diese Parallelen und imaginativen Verknüpfungen zur Géricault-Thematik näher zu bestimmen sein, beispielsweise der ostentative Verweis auf das Schiffbruchbild, „dass eine einzige Frau zwischen den Männer anwesend war“ (ÄdW, II, S. 15). Nicht nur ist Lotte Bischoff die einzige Frau, die als Matrose verkleidet, an Bord der „Ferm“ ist, auch sind die anderen, die sich in einem Schiff nach Deutschland einschleusen lassen, tatsächlich ausschließlich männlichen Geschlechts.

Es ist behauptet worden, dass der kleine Prosaausschnitt der Schiffspassage Henkes, „im Schraubentunnel des Frachtschiffs“, (ÄdW, III, S. 57) nicht nur die Enge des Raumes als ästhetische Kategorie präfiguriert, die im Bischoff-Kapitel entwickelt wird, sondern darüber hinaus auch das Verfahren der Synchronizität anwendet. Es charakterisiert als emphatische

⁵⁰ Vgl. Peter Stoppacher: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 33: „Die Darstellungen liefern kein fertiges Wissen und keine fixierten Werte, sondern ein Material, das in immer erneuerbaren Zugriff Erkenntnis und Wertungen verlangt. Auch die Rezeption ist nicht nur auf Widerspiegelungsbeziehungen beschränkt, der Leser kann auch über Referenzbeziehungen das Angebot von Darstellungen interpretieren.“

⁵¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 712: „Nur der äußere Verlauf, minutiös, nach genauen Studien von Fotos des Fahrzeugs u Besuchen im Seefahrtsmuseum.“

Wahrnehmung die Überfahrt Bischoffs im beengten Schiffsponton. In der semantisch-ästhetischen Apperzeption der Episode, den minutiös angegebenen naturalen Details der Umgebung („verschneiten Weg“, „Kuppe des Hügels“, „kahle() Bäume“), den Baukörpern („Badeanstalt“, „Wasserwerk“), den handelnden Personen und den genannten Städtenamen, tritt das Moment des beengten Schraubentunnels eines Frachters als eine Dissonanz auf⁵².

Die nach außen gerichtete Szene, die in ihrem Bewegungscharakter durch den Spaziergang und durch die „rodelnden Kinder“ gekennzeichnet ist, erfährt eine weitere Steigerung durch den *Nukleus* der Szene, die Hin- und Rückfahrt Henkes. Festzuhalten ist, dass hier ein außergewöhnliches Intensitätserlebnis vorliegt, das durch die Extravaganz seiner Schichtungen auffällt. Die Badeanstalt und das Wasserwerk sind nicht nur zwei assoziativ starke Einheiten, die zum „Vanadispark“ (ÄdW, III, S. 56) gehören, in dem der Spaziergang und das Gespräch stattfinden, sie bilden gewissermaßen den äußeren Rahmen dieser Episode und stehen mit ihren Maschinen, Pumpen und Wasserleitungen in einer imaginativen Beziehung zum „Schraubentunnel des Frachtschiffs“. Bezeichnenderweise gehen die Impressionen dreier Städte ineinander über: es sind dies die Metropolen, Stockholm⁵³, in dessen Randlage der Spaziergang stattfindet, Berlin, das von Henke beschrieben wird und schließlich Moskau, das durch den Wahrnehmungsimpuls der rodelnden Kinder erinnert wird. Im Zentrum dieser imaginativen Stadtaneignung steht die Hin- und Rückreise Henkes.

Was aber hat es mit dieser komplexen Wahrnehmungsszene auf sich, die eine gewöhnliche Erfahrung überschreitet und von einer extremen Intensität gekennzeichnet ist?

10.7 Aufhebung des Zeitkontinuums. Imagination als konzentrisches Verfahren

Der poetologische Aufbau der Szene gestaltet sich wie eine Kettenreaktion, die durch den vorgegebenen Bewegungsablauf physische und psychische Evokationen beinhaltet. Ein Impuls löst eine bestimmte Assoziation aus, diese wiederum führt zu einem neuen Schauplatz oder einem anderen Wahrnehmungsgegenstand. Der Eindruck der dabei entsteht, ist über den beschriebenen Gehalt der Szene hinausweisend. Peter Weiss entwirft in der Episode des Spaziergangs eine universale Idee, die in der *Ästhetik des Widerstands* als poetologisches Projekt gilt und während des gesamten Romanverlaufs vielfach artikuliert wird. Den Weltlandschaften Breughels angelehnt, die im I. Band als eine haptische und frühe Kunst-

⁵² Vgl. Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 122: „Der Leser ist gehalten, jedes Wort, jede Wendung zu beachten; ein „Überfliegen“ ist unmöglich. Die Erzählzeit zerstört jedes Gefühl für die erzählte Zeit. Der gleich bleibende schwingende Tonfall im Benennen und Aufzählen, im Hin und Her der Diskurse verweist ähnlich wie beim Hören von *minimal music* den Rezipienten auf die Wiederholung winziger Einheiten; jede Abweichung ist nur eine momentane Irritation auf einem gleich bleibenden Feld.“

⁵³ Zum Thema der Stadterfahrungen innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* und ihrer Intertextualität liegen grundlegenden Überlegungen vor in: Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 171-216 ; Vgl. Susanne Knoche: Die Hölle als Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelt des Peter Weiss, a.a.O., S. 48-63

aneignung vorkommen, soll die Überlebenschronik des Protagonisten als universeller Text gelesen werden. In den Gedankenfluchten und den Assoziationen aus der Stockholmer Parklandschaft werden Städte und Ereignisse, Beobachtungen des *hic et nunc* und Vergangenes zu einer Universallandschaft komprimiert. Zum Beginn des Romans, als das Ich nach Spanien aufbricht, kommt dieser universelle Anspruch zur Sprache: „Doch war dies denn die richtige Bezeichnung ... da die Aufgaben, vor denen wir standen, überall die gleichen waren und uns miteinander verbanden.“ (ÄdW, I, S. 87)

Es zählt zu Peter Weiss' anspruchsvollem Imaginationspotential, dass der Roman die in ihm lancierten Ideen und vorgetragenen Maximen einzulösen bereit ist und gerade der III. Band der *Ästhetik des Widerstands* Romans ein Resumée seiner beiden vorhergehenden Bände unternimmt. Insofern ist die Parkszenerie von Stockholm mit ihren synchronen Bewegungsmomenten eine Reminiszenz an den Spanienaufbruch des Protagonisten und die Bestätigung,

„... daß nichts Entscheidendes sich vollzog, daß das Datum der Reise sich nicht von den folgenden Daten abtrennen ließ, daß die Zeit eine einzige unteilbare Kontinuität war, zu bedenken, zu beobachten immer nur als Ganzes, und je weiter eine Periode vom Blickpunkt entfernt lag, desto einheitlicher schloß sie sich an ihr Vorher und Nachher an.“ (ÄdW, I, S. 90)

Der Roman ist angefüllt mit diesen, in ihrer sprachlichen Benennung extravaganten Reflektionen und stattet sie über die Handlungen seiner Romanfiguren mit Leben, besser noch, mit einem pragmatischen Lebensbezug aus, der sich über das Theoretische hinaus bewegt und den Menschen als lernendes Subjekt versteht⁵⁴.

Die *Ästhetik des Widerstands* zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass die in ihr aufbewahrten und ausgesprochenen anthropologischen Implikationen, die kunsttheoretischen Überlegungen oder poetologischen Anschauungen als eine undogmatische Geisteshaltung entwickelt werden, die eine Alternative zum gewöhnlichen Habitus⁵⁵ sind. Diese Erkenntnis oder Vorstellung will sich aus provinziellen Gefügen und Interpretationsmustern herauslö-

⁵⁴ Vgl. Armin Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Frankfurt/M. 1994, S. 153: „... das ästhetische Konzept verschafft sich realen Einfluß auf die Gestaltung der gesellschaftlichen Beziehungen. Kämpfende Ästhetik knüpft an die alltägliche Erfahrung des Menschen in einer entfremdeten Gesellschaft an, sie organisiert nicht - wie es traditionellen philosophischen Ästhetiken in ihrer Abschottung gegenüber der Realität eigen ist - den Erziehungs- und Bildungsprozeß an den konventionellen Wahrnehmungs- und Erkenntnismustern vorbei, sondern versucht, sie zur Plattform für neue Erkenntnisse zu formieren.“

⁵⁵ Eine diese spezifische Problematik angehende Arbeit liegt vor. Sie weist die typischen Grundmuster im Umfeld der *Ästhetik des Widerstands* als einen spezifischen deutschen Habitus nach, den Peter Weiss mit seinen Romanfiguren durchbrechen will und an dessen Grenzen diese in ihrer Entwicklung immer wieder stoßen oder erinnert werden. Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“, Würzburg, 1999, S. 14: „Die ÄdW scheint einen solchen auf Erkenntnis und politische Wirksamkeit gerichteten Anspruch auf breiter epischer Ebene einlösen zu wollen. Ihre Erkenntnispotentiale übertreffen jedoch bei weitem alle bis dahin von Weiss vorgelegten Werke: Die ÄdW präsentiert eine Fülle welthistorisch „verstreuter“, historisch-politischer wie auch kunsthistorisch-ästhetischer Gegenstände, die dem Erzähler der ÄdW als Medien von Erkenntnis und Bildung dienen ... Aber auch in der Zeichnung des Protagonisten liegt im hohem Maße aufklärend-aufklärerisches Potential: in ihnen spiegeln sich zum einen die ungeheuren Deformationen und Grausamkeiten einer Epoche jüngerer deutscher Geschichte, zum anderen aber auch die Möglichkeiten des „Herumreißens“ einer fatalen wie unheilvollen Richtung des historischen Prozesses. Deshalb scheint es nicht übertrieben zu sein, in der Darstellung zugleich den aufklärerischen Hinweis auf die Möglichkeit eines anderen Geschichtsverlaufs zu erkennen ...“

sen und strebt eine globale, universelle Sicht auf die Welt an. Sie formuliert so das Abbild der ästhetischen, weltanschaulichen *Summa* von Peter Weiss, die in der Sprache seiner Romanfiguren abgelichtet ist.

10.7.1 Gestaltung der Bischoff-Überfahrt als Kunstwerk. Die „Ästhetik des Schreibens“

Die erwähnten Schiffsreisen im Vorfeld der Bischoff-Passage stehen im in der *Ästhetik des Widerstands* formulierten Kontinuum von Zeit und suchen ihren Anschluss an ein Ganzes. Die Handlung des Einzelnen steht im Zusammenhang mit vorhergehenden und nachfolgenden Handlungen. So gesehen, führt der Spaziergang im Stockholmer Park nicht nur die genannten Städte zusammen, sondern verweist auf die ausführlich gestaltete Bischoff-Passage, wie es das Beispiel der „Wachspfpfen“ gezeigt hat. Darüber hinaus nimmt die vorgestellte Wahrnehmungserfahrung wesentliche Bestimmungsmerkmale der Raumerfahrung im Ballasttank des Frachters vorweg⁵⁶.

Die genaue Analyse des Kontextes der Bischoff-Überfahrt, also die vorab genannten Einschleusungen nach Deutschland, zeigen, dass es Peter Weiss nicht um eine wiederholte Bewegungs-Stereotype ging oder um die Paraphrasierung eines inhaltlich-spektakulären Moments, sondern um die sich mehrenden und intensivierenden Gefahrenzeichen, die schließlich zur atmosphärischen Dichte und dem Bewusstsein der Bedrohtheit führen, wie es das Bischoff-Kapitel impliziert.

Die zunehmende Gefahr, sich im öffentlichen Raum der Stadt Berlin aufzuhalten, wie es Henke schildert, durchbricht der Roman mit der imaginativen Grenzüberschreitung der Städte Stockholm-Berlin-Moskau. In der sich zuspitzenden Lage auf dem europäischen Kontinent, stellt bevorzugt der Seeweg eine Möglichkeit dar, illegal nach Deutschland einzureisen. Auch die Umgebung des Hafens scheint eine letzte Zufluchtsstätte für die Eingeschleusten zu sein, wobei der nonkonformistische Berufsstand der Seeleute ebenfalls eine stillschweigende Vertrautheit gewährleistet.

„... mußte dann, wieder in Berlin, einsehn, daß es für ihn keine Bleibe mehr in der Hauptstadt gab, daß niemand mehr wagte, ihn aufzunehmen, ein jeder sich auf der Flucht befand, nach eignem Unterschlupf suchte, und kehrte, auf Anraten Emmerlichs, Hallmeyer war verschwunden, nach Lübeck zurück, wo er tagsüber spazierenging, Kaffee trank in der Bude der schwedischen Seeleute, sich nachts auf Baugrundstücken, in Ruinen verbarg, wartend auf die Ankunft der Fredman, die noch einen Umweg über Memel machte, ehe sie, mit Wahlström an Bord, am Ladekai eintreffen würde.“ (ÄdW, III, S. 58)

Auch hier liegt eine programmatische Subjektivität der ästhetischen Wahrnehmung vor. Der inhaltliche Gegenstand, eine Situationsschilderung Henkes in Berlin, die eine beklemmende Erwartungsangst evoziert und als Nachtrag des Spaziergangs im Vanadispark zu

⁵⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980. a.a.O., S. 603: „Ballasttank am Vorderdeck – zu erreichen vom Vordeck aus, oder durch den Laderaum. Ankerspiel, Ankerwinde. 2 Leitern von der Luke (von außen verschraubbar) hinab in den Tank vorbei am Ankerkasten der Lärm der Kette Leiter bis hinab in den Kielraum steile eiserne Treppen Ankerkettenkasten. Man muß hier hoch oben sitzen, die Kette kommt durchs Rohr von oben her in die Tiefe Trimm-tank ganz unten – hier muß sie sich verstecken ...“

lesen ist („Das Berlin, in das Henke sich im Spätsommer Vierzig versetzte hatte ...“), wird durch seine sprachliche Organisation atmosphärisch verdichtet.

Peter Weiss formuliert darin ein für den Roman typisches Gefahrenzeichen. Der Punktualität von Ereignissen, wie sie auch hier wieder in den unterschiedlichen Namen und Städten gegeben ist, entspricht der syntaktischen Struktur. Der Umweg, den der Frachter Fredman „über Memel“ nimmt, ist als zeitlicher Aufschub mit der Information, dass Wahlström mit an Bord ist, direkt über den Satzbau umgesetzt. Auch hier ist die Nuance des Ladekais von Bedeutung und nimmt den Widerspruch zwischen dem äußeren Erscheinungsbild Henkes und dem engen Schraubentunnel wieder auf.

Das konspirative Moment der illegalen Einreise ist stellvertretend evoziert in dem Terminus Ladekai. Zusätzlich bestärkt die genaue Lokalisierung „im Stockholmer Freihafen“ (ÄdW, III, S. 59) diesen Eindruck. Denn: Gewöhnlich wird hier Frachtgut verschifft oder aufgenommen, in den beschriebenen Zeiten aber, in denen „ein jeder sich auf der Flucht befand“, ist dieses der Ort, an dem Menschen wie Wahström vorerst Zuflucht finden. Die Übereinkunft mit den schwedischen Seeleuten⁵⁷, die der Roman an dieser Stelle beiläufig erwähnt und ebenso die provisorische Unterbringung Henkes, „in seinem nicht abschließbaren Zimmer ... im Stockholmer Freihafen“ (ÄdW, III, S. 59), bereiten die im Bischoff-Kapitel geäußerte Sympathie, Verschwiegenheit und die beherzte Parteinahme der Matrosen⁵⁸ vor, ohne die eine versteckte Einreise nach Nazideutschland nicht möglich gewesen wäre.

Peter Weiss hat hierzu eine Episode entwickelt, die Lotte Bischoff unmittelbar während ihrer Ankunft, ebenfalls abseits des öffentlichen Piers, „in einem Becken des Werftgebiets bei Gröpelingen“ (ÄdW, III, S. 88) zeigt, in deren Verlauf die illegale Mission noch zu scheitern droht. Hier konkretisiert sich das in der Henke-Szene angedeutete unkonventionell-menschliche Verhalten der Seeleute, die sich unter schwierigen Umständen selber in Gefahr begeben, Courage und damit praktischen Widerstand leisten, ein nicht unerheblicher Tatbestand, um den sich der Roman neben dem ästhetischen Potential gleichermaßen bemüht⁵⁹. Unter diesen Umständen einer plötzlichen Gefahr muss Lotte Bischoff zugleich Abschied nehmen von den Matrosen, die um ihre Existenz auf dem Schiff wissen:

„Starkenbergs reichte ihr ein Paket mit Butterbrot, doch ehe sie es in die Tasche stecken konnte, näherten sich eilige Schritte auf dem Gang, die Tür wurde geöffnet, ein Matrose erschien, flüsterte Polizei, schon waren deutsche Stimmen zu hören, es war keine Zeit mehr, in den Wandschrank zu springen, Svärd trat hinaus, Starkenberg blieb in der Tür stehn, und sie machte sich am Bullauge zu schaffen, versuchte, den Blick der Deutschen im Rücken fühlend, so kräftig, so männlich wie möglich auszusehn, während Svärd und Starkenberg die Be-

⁵⁷ Vgl. Annie Bourguignon: Der Schriftsteller Peter Weiss in Schweden, a.a.O., S. 252: „Lotte Bischoff spürt die Sympathie der Seeleute, die ihre Gegenwart an Bord ahnen. Ihrem Eingreifen ist es zu verdanken, daß Bischoff bei der Ankunft in Bremen der deutschen Polizei entkommt, die das Schiff kontrolliert.“

⁵⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 823: „der Matrose – Gesicht eines Cherubens, die aufgeworfenen Lippen, die Stupsnase, die rosigen Wangen“

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 419 „Der Titel weist auf das paradoxe, vielschichtige Wesen des Romanberichts hin. Es geht um den Widerstand gegen Unterdrückungsmechanismen, wie sie in ihrer brutalsten, faschistischen Form zum Ausdruck kommen ...“

amen ins Gespräch zogen, mit Fragen, wie sich denn die Freizeit in Bremen am besten verbringen lasse, und so entfernte sich die Gruppe, kameradschaftlich scherzend. Nach einer Weile kam Svärd zurück, nie würde sie dieses Gesicht vergessen, mit den aufgeblähten Backen, den vorgeworfenen Lippen, die nach tiefem Einatmen die Luft herausbliesen. Jetzt galt es schnell übers Fallreep zu kommen. Svärd gab ihr sein Seemannsbuch, umarmte sie, und als Starkenberg sie hinausführte, traten mehrere Seeleute hinzu, hoben grüßend die Hand, berührten sie an der Schulter, wünschten ihr Glück. Ohne sich umzuwenden, ahnte sie, daß ihr, als sie mit Starkenberg und den beiden andern Begleitern die Brücke überschritt, viele Blicke folgten.“ (ÄdW, III, S. 89)

Unter dem Gesichtspunkt der schriftstellerischen Kompetenz ist diese Episode äußerst feinsinnig gestaltet. Sie berücksichtigt vielfältige Aspekte der menschlichen Wahrnehmung und erzeugt eine spannende Unmittelbarkeit, die sich in den raschen Handlungsmomenten zeigt. Das Bild, das Peter Weiss im Freihafen von Stockholm von den Seeleuten und ihrem beherzten und integren Verhalten entwickelt, ist, „nördlich von Bremen“ (ÄdW, III, S. 88), bei der Landung Lotte Bischoffs als ausgedehnte Wahrnehmungsszene vervollständigt. Beachtlich ist das Verfahren, mit dem der Autor die Seeleute charakterisiert.

Ihre Empathiefähigkeit und ihr solidarisches Verhalten offenbaren sich in ihrem Reaktionsvermögen, rechtzeitig das Gefahrenmoment zu erkennen und abwenden zu können. Darüber hinaus betont Peter Weiss in dieser Episode die Gesten und die physiognomischen Details Svärds, um damit stellvertretend auf die „Solidarität der Seeleute“ (ÄdW, III, S. 74) aufmerksam zu machen, ohne die der Plan der Einschleusung nach Deutschland nicht durchführbar gewesen wäre: „Diejenigen der Besatzung, denen ihre Anwesenheit bekannt war, würden kein Wort verlauten lassen.“ (ÄdW, III, S. 75)

Mit der Charakterisierung der Matrosen folgt Weiss dem konzentrischen Prinzip, einen Vorstellungsgehalt anzukündigen und ihn auszuweiten, ähnlich wie es am Beispiel des „Schraubentunnels des Frachtschiffs“ (ÄdW, III, S. 57) der Fall war. Hier war der Schrecken, den Lärm und die Enge auszuhalten, als Imaginationsgehalt ausgesprochen aber erst im Schiffsponton der Bischoff-Überfahrt entwickelt worden⁶⁰.

In Peter Weiss' Gestaltungsrepertoire ist damit eine ästhetisch wirksame und poetologisch erzeugte Diskrepanz vorhanden, Ankündigungszeichen in die Textur einzulassen und sie als solche zu dechiffrieren. Diese erfolgen in der direkten Anspielung, wie es der „Schraubentunnel“ bzw. das Auftreten der Seeleute gezeigt hat. Eine andere fluktuierende Verfahrensweise besteht darin, dass sie als Bruchteile eines Gesprächs rückerinnert werden, das Henke und Bischoff geführt haben müssen, ohne dass es jedoch im Roman ausgeführt wird. Diese indirekten Verweise im Vorfeld des Bischoff-Kapitels sind beispielsweise in dem vergessenen Wachspfpfropfen zu sehen und beziehen sich auf die Zustände im Inneren des Schiffstanks⁶¹. Das ambitionierte Erzählverfahren, das Peter Weiss insbesondere im

⁶⁰ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 819: „der Traum schöpft frei, besteht nicht nur aus aufgespeicherten Gedächtnisbläschen, der Traum erfindet: der Grund der Fantasie, der Kunst liegt hier (beobachtet während der Arbeit am Bischoff-Kapitel) Traum – Kunst – eine mathematische Gleichung“

⁶¹ ÄdW, III, S. 77: „Jetzt saß sie drinnen in seinen Eingeweiden und hatte mit dem Eingepferchtsein, dem Donnern und Krachen, dem Gestank, dem feuchten Sog fertig zu werden, wie Henke, von dem auch nicht mehr darüber geäußert worden war, als daß es eben eng und laut gewesen sei.“ Das poetologische Prinzip ist

Umkreis des Bischoff-Kapitels in Anschlag bringt, erweist sich bei der Betrachtung dieser Korrespondenzen als außerordentlich organisiert und folgt der Konzeption des III. Bandes, in dem die „Ästhetik die Art des Schreibens“ (Nb. 1971-1980) bestimmt.

10.7.2 Erste Zusammenfassung des Bischoff-Kapitels: Tiefendimension, Erweiterung des ästhetischen Referenzsystems

Peter Weiss legt es darauf an, dass die Rezeption des Lesers diesem Anspruch folgt und die disparaten Handlungssequenzen in ein gemeinsames Ganzes zusammenfügt. Nicht nur die nautischen Bewegungen erweisen sich als zusammengehörig und stehen in einem gemeinsamen Kontext, sondern sämtliche erzählerischen Einheiten, von der Betrachtung des Pergamonfrieses über Géricault, über die Bischoff-Überfahrt bis hin zum Finale von Plötzensee.

Weiss' organisatorisches Prinzip stellt sich dieser *Causa* und legt ein ästhetisches Verfahren dar, das mit sprachlich-visuellen Zeichen ein Bewusstsein für diese Komplexität schafft. In den indirekten und direkten Strukturen der Nautik, wie sie im Bischoff-Kapitel kulminieren, ist insofern stellvertretend ein heterogenes Erzählverfahren oder erzählerisches Bewusstsein⁶² herausgestellt, das für den Roman *in toto* gilt. Das hohe Maß an Aufmerksamkeit, das Peter Weiss darin vorträgt, verkörpert seine Haltung gegenüber dem Projekt der Literatur. Aufmerksamkeit meint hier die Berücksichtigung unterschiedlicher Wahrnehmungsmomente im Auge zu behalten, wie es der Gefahrenmoment bei der Anlandung Lotte Bischoffs vor Bremen demonstriert hat. Mit dieser Aufmerksamkeit ist aber der gesamte Roman in seiner erzählerischen Haltung bedacht. Peter Weiss führt darin vor, dass sich das Jetzt im Vergangenen spiegelt und im Alten das Neue begründet liegt: Diese angeblich bestehenden Dichotomien entlarvt er als ästhetisch zu überwindende Antagonismen, die nicht gegeneinander stehen, sondern ineinander greifen. Insofern ist die Tiefendimension dieses Romanteils aus dem Umfeld der Bischoff-Überfahrt ein Exempel für den generellen Auftritt der *Ästhetik des Widerstands* und der darin geäußerten Kunstauffassung von Peter Weiss.

Selbst Wahlstöms rastloses Verhalten, „Gerüchten nachlaufend, es läge irgendwo ein Schiff, auf dem ein Platz frei sei“ (ÄdW, III, S. 59) bereitet die zunächst indifferente Ankündigung der Bischoff-Passage vor, „die kommenden Wochen aber würden angefüllt sein mit den Vorbereitungen zu einem erneuten Versuch, einen Boten nach Deutschland einzu-

erkennbar: Gerade weil Henke sich nur in Andeutungen geäußert hat, kann der Roman erst den Nachtrag als ästhetische Wahrnehmungsszene gestalten. Wie sehr diese schriftstellerische Strategie einem Kalkül folgt, zeigt der Einfall mit den vergessenen Wachspfropfen. Weil Lotte Bischoff diese vergessen hat, nimmt sie den Lärm ungeschützt und damit intensiv wahr.

⁶² Vgl. Gwang Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1999, S. 132: „Die unterschiedlichen Ereignisse werden ... in einer spannungsvollen Abfolge aufgezählt. Angesichts dieser lückenlosen Gleichzeitigkeit der disparaten Stofffaktoren erfährt der Leser einen schwebenden Zustand, in dem das Nahe zurücktritt, das Ferne näher kommt. Hergestellt wird dadurch eine neue Beziehung zwischen Vor-Vergangenheit und Vergangenheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart ... Durch diese tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption, die aus dem fluiden Formprinzip des filmischen Schreibens resultieren, konfrontiert sich der Leser nicht nur mit den dargestellten Phänomenen, sondern auch mit der Wirklichkeit, in der er sich befindet, neu.“

schiffen“ (ÄdW, III, S. 64). Dieser Bote wird Lotte Bischoff sein. Und in ihrem Versuch, angesichts der auftauchenden Polizisten in der Nähe des Landungsdecks, „so männlich wie möglich auszusehn“ (ÄdW, III, S. 89), ist Svensons verdeckte Ankunft enthalten, in einem Mantel gehüllt, von Bord zu gehen:

„... er sah sich zurückversetzt in den Augenblick, als er, vor drei Monaten, dieses Land betrat. Im Freihafen war es gewesen, nach der Zollkontrolle des aus Tallin gekommenen Schiffs war er aus seinem Versteck hervorgekrochen, von den Vertretern der sowjetischen Handelsdelegation empfangen und, im Mantel eines der an Bord zurückgebliebenen Beamten, zu dem bereitstehenden Auto gebracht worden.“ (ÄdW, III, S. 62)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Vorfeld des Bischoff-Kapitels ein für Peter Weiss relevantes ästhetisches Verfahren sichtbar wird. Im nautischen Wahrnehmungsbezirk liegt, deutlicher noch, ein konzentrisch verlaufendes Ästhetik-Modell vor, das der Autor möglicherweise in einem spontan-imaginativen Prozess entwickelt und trotz zahlreicher Störungen und Unterbrechungen während des Romanprojekts⁶³ beibehalten hat. Umso mehr ist Peter Weiss damit der höchsten Reflexion von Kunst und Literatur begegnet und hat im fiktionalen Konstrukt ein schier unerschöpfliches Referenzsystem aufgebaut, wie es paradigmatisch in den dem Bischoff-Kapitel vorangestellten Episoden sichtbar ist. Dem universellen Anspruch, den das dreiteilige Romanprojekt *da capo al fine* verfolgt, ist damit genauso Genüge getan, wie einem erweiterten Geschichts- und Literaturbegriff⁶⁴. Auch wenn bereits mehrfach Abschnitte aus dem Bischoff-Kapitel angesprochen oder direkt zitiert wurden, so steht im Folgenden eine partielle Analyse der Überfahrt im Schiffsponton an. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf das wahrnehmende Bewusstsein Lotte Bischoffs selbst, das in einer radikalen Zeiterfahrung und in einer extremen Verinnerlichung dargestellt ist und Weiss' Credo für den letzten Band der Trilogie folgt, „das Geschriebne zu etwas Lebendigem machen“ (Nb. 1971-1980, S. 868). Die nachfolgende Analyse des Bischoff-Kapitels geht nicht nur von dieser Selbstinstruktion Peter Weiss' aus, sondern vor

⁶³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 374: „21/9 Die Katastrophe meiner Romanarbeit. Nach den 2 Wochen der SU-Reise 10 Tage wieder weg durch Krankheit, Ermattung. Davor der total verunglückte Monat auf dem Land. Und ab Februar das Zwischenspiel mit Kafka: dieses führte zum eigentlichen Abbruch. Habe seitdem - nun ein halbes Jahr lang - keinen Zugang mehr zu eigentlichen Arbeit gefunden. Mit jedem Tag wird der Versuch, zu einem Neubeginn zu kommen, fraglicher.“

⁶⁴ Zahlreiche Arbeiten zur *Ästhetik des Widerstands* versuchen, den ästhetischen Mehrwert des Romans wieder zu verkürzen oder zu relativieren, indem sie Weiss' pluralistische Haltung auf eine eindimensionale Fragestellung bringen. Von derlei Herangehensweisen will sich der hier versuchte Zugang zu Weiss' Ästhetik bewusst abgrenzen und allein die poetologischen Strukturen und die ästhetische Organisation aufzeigen. Selbstverständlich wird in dem Roman allein durch den Werdegang der Ich-Figur ein Bildungsprozess in Gang gesetzt und vorgeführt. Die *Ästhetik des Widerstands* indes in der Tradition des Bildungsromans zu lesen, führt direkt am ästhetischen Material des Romans vorbei. Bekanntermaßen stand Peter Weiss' ästhetischen Theorien fern und lässt sich innerhalb der Tradition der Moderne einzig dem Surrealismus zuordnen. Bildungswissenschaftliche Rahmenkonzepte an die *Ästhetik des Widerstands* anzulegen, hintergeht deshalb das ästhetische Potential der Romantrilogie. Vgl. Armin Bernhard: Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1996, S. 15: „In Weiss' Roman scheint der klassische Bildungsroman in einer neuen Gestalt transformiert, die vielleicht als geschichtsmaterialistischer Bildungsroman bezeichnet werden könnte, da in ihm die gesellschaftlich-historischen Vorgänge in ihrer dialektischen Beziehung zu Bildungsprozessen konzipiert sind und die subjektive Begrenztheit traditioneller Bildungsmodelle radikal aufgehoben ist.“

allem davon, dass der Autor mit dem Entwurf einer zweiten großen nautischen Szene eine Korrespondenz zum Géricaultblock herstellt.

10.8 Schiffsleib als Verinnerlichung der Raumerfahrung. Surrealistische Wahrnehmung

Der Auftakt der Reise Lotte Bischoffs stellt ein für Peter Weiss typisches Verfahren vor, das auf eine visuelle Dominanz der Zeichen zielt und ein „Bildgedicht aus Wirklichkeitsfragmenten“⁶⁵ darstellt. Diesen Begriff hatte der Autor in *Avantgarde Film* anlässlich eines Films von Jean Epstein gefunden und seit dem *Schatten des Körpers des Kutschers* selber angewendet. In einer Abfolge kurzer Sätze werden einzelne Schritte aus einer Wahrnehmungsszene zergliedert, die an dieser Stelle noch einmal zitiert werden:

„Die Tür wurde verriegelt. Die Schritte entfernten sich. Sie war allein in der Kajüte. Das Bullauge war schräg nach innen geöffnet. Im Glas spiegelte sich ein Stück des Kais. Der Bootsmann würde ihr ein Zeichen geben, wenn sie sich im Spind zu verstecken hatte. Sie stand dicht an der Wand. Ihr Blick war fest auf die Scheibe gerichtet. Es war fünf Uhr morgens. Unterm Seemannsanzug trug sie zwei Kleider und doppelte Unterwäsche. Eine Schirmmütze bedeckte ihr kurzgeschnittnes Haar ... Heute, am Sonntag den neunundzwanzigsten Juni Neunzehnhundert Einundvierzig, sollte die Ferm, ein Frachter von eintausend-zweihundertfünfzig Tonnen aus der Reederei Broström, den Göteborger Hafen verlassen. Der Bestimmungsort war Bremen.“ (ÄdW, III, S. 67)

Zunächst evoziert das Sprachbild eine Atmosphäre der Komprimierung. Nicht nur sind die verschiedenen Wahrnehmungsmomente zusammengeführt, in ihnen selbst verdichten sich erneut die genannten Vorstellungen. Die Enge der Kajüte wird in ein weiteres Verinnerlichungsbild geführt: Gemeint ist der Spind, in dem sich Lotte Bischoff bei Gefahr verstecken soll. In der gegenständlich gewonnenen Bildszene verlegt Peter Weiss demnach das Innere (Schiff, Kajüte) in ein noch weiteres Inneres (Spind). Die von vornherein konstatierte Gefahr, der „Bootsmann würde ihr ein Zeichen geben“, prägt auch das Verhalten Lotte Bischoffs, dicht an der Wand zu stehen und den Blick fest auf die Scheibe zu richten.

Damit ist im körperlichen Verhalten eine Angespanntheit zum Ausdruck gebracht, die eine angemessene Reaktion auf das Verstecktsein darstellt. Die beiden Adjektive „dicht“ und „fest“ vergegenwärtigen den gefährlichen, konspirativen Charakter der Überfahrt als blinde Passagierin, die ähnlich wie Hallmeyer und Schmeer nach Deutschland „geschmuggelt“ (ÄdW, III, S. 54) bzw. „ingeschleust“ (ÄdW, III, S.54) wird. Das doppelte Verstecktsein Lotte Bischoffs (im Schiff, in der Kajüte) wird durch ihre Verkleidung („Unterm Seemannsanzug trug sie zwei Kleider und doppelte Unterwäsche“) radikalisiert. Die Schichtungen des Seemannsanzugs, der Kleider und schließlich der Unterwäsche, vertreten männliche und weibliche Attribute⁶⁶, die in der Kleidungshülle gleichermaßen vorhanden sind.

⁶⁵ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 26

⁶⁶ Die Sekundärliteratur hat sich insbesondere in der Figur der Lotte Bischoff mehrfach zum Männlichkeits-Weiblichkeitsdiskurs bei Peter Weiss geäußert. Beachtung verdienen dabei die Arbeiten von Birgit Feusthuber. (dies.): *Sprache und Erinnerungsvermögen. Weibliche Spurensuche in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss*. In: *Ästhetik Revolte Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*. Hrsg. v. Jürgen

Für die geplante Mission indes überdeckt das äußere Männliche das innere Weibliche⁶⁷. Mit diesem poetischen Kunstgriff, der sich auf die Romanfigur bezieht, hat Peter Weiss aber das imaginative Bewusstsein gespiegelt oder vorweggenommen, dass die äußere Hülle des Schiffes, die Kajüte umschließt und schließlich den beengten Ponton, in dem Lotte Bischoff unter lebensgefährlichen Bedingungen die Überfahrt nach Deutschland erlebt.

Diese poetologischen Evokationen und die gebrochene Wahrnehmung, also die Spiegelung eines kleinen Hafenausschnitts („ein Stück des Kais“) in dem seitlich geöffneten Bullauge der Kajüte, zeigen das besondere Konstruktionsvermögen, mit dem Peter Weiss hier gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Lesers schärft. Der so gestaltete *Introitus* baut gewissermaßen ein Referenzsystem auf und erzeugt eine literarische Intensität, wie sie das Bischoff-Kapitel von Beginn bis zum Abschluss für sich beansprucht. Das in der *Ästhetik des Widerstands* häufig verwendete Motiv des Fensters⁶⁸ bedeutet, das Geschehen in einem Ausschnitt zu fassen. Das Gesehene erscheint im Medium des gebändigten Blicks und ist hier „ein Stück des Kais“.

Der Blick aber, den Lotte Bischoff in diesem Augenblick noch erhaschen kann, zeigt selbst die Bedrängnis auf, unerkannt bleiben zu müssen und den Göteborger Hafen nicht unter normalen Umständen an Deck des Schiffes verlassen zu können, ein Sachverhalt, der im Vorfeld des Bischoff-Kapitels mehrfach zur Sprache kommt. Die vom Autor angestrebte Authentizität der beobachteten Sachverhalte⁶⁹ wird durch das ausgeschriebene Datum und durch die Gewichtsangabe sowie den Schiffstypus zusätzlich verstärkt.

10.9 Revision des Schiffbruchs: Semantische Analogien: Frachter „Ferm“ und *Floß der Medusa*

Die semantischen Zeichen evozieren aber jene Kategorie, auf die es Peter Weiss bereits mit dem Auftakt der Szene abgesehen hat, nämlich die des engen Raumes, in dem sich die Wahrnehmung verdichtet und Lotte Bischoff in den Zustand der Todesnähe gerät. Der

Gabers, Jens Hagsphil, Sven Kramer, Ulrich Schreiber, Lüneburg, 1990, vgl. auch (dies.): Najaden und Sirenen, Weiblichkeitsbilder in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a.a.O., S. 97-123. Die Autorin unterstreicht zu Recht, dass die übrigen Frauenfiguren in der *Ästhetik des Widerstands* eher mit Krankheit, Stummsein oder gar mit Selbstmord in Zusammenhang stehen und dass Lotte Bischoff als Handelnde gezeigt und entwickelt wird. Auch verweist sie auf die die mythologische Komponente, die mit der Frauenfigur und dem Schiff in den Roman implementiert ist.

⁶⁷ Vgl. zum Ideen-Gehalt des Männlich-Weiblichen in Brétons *Nadja*: Karl Heinz Bohrer: Wer war Nadja? a.a.O., S. 148: „Eigentlich ist es eine männliche Eigenschaft, die Nadja sich hier zuschreibt. Der Herumirrende ist der mittelalterliche Ritter oder der zur Ruhe kommende Verbrecher und somit ein Mythos männlicher Unerlöstheit, der nur durch eine Frau erlöst werden kann.“

⁶⁸ Der Blick aus dem Fester ist in vielfältiger Weise in der *Ästhetik des Widerstands* verwendet. Das Rauminnere und damit die gesetzten psychischen und physischen Grenzen zu durchbrechen, ist den vielfältigen Szenen gemeinsam. In diesem Topos allein eröffnet sich eine eigenständige Ästhetik des Widerstands. Die wohl markanteste Szene des Fensterblicks beschreibt die Grenzsituation, in der sich die Mutter des Ich-Erzählers befindet und zunehmend in ihr Verstummen verfällt: „In ihrem Wohnzimmer in dem alten Haus stand meine Mutter am Fenster und blickte hinüber zum Schulhof, wo sie ein Kind sah, das weder sprechen noch schreien konnte und an dem sich zwei Ratten festgebissen hatten.“ (ÄdW, II, S. 26)

⁶⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 926: „Zu den Figuren im Buch: sie sind historisch, wie auch alle Plätze und Geschehnisse authentisch sind - und alles wird doch frei behandelt, einem Roman gemäß.“

enge Raum ist an sich Ausdruck der Notsituation und bündelt die existentiellen Erfahrungen. In der Aneignung zu Géricaults *Floß der Medusa* hat der Protagonist diese Leidensbedingungen der Schiffbrüchigen intuitiv herausgestellt:

„... doch kaum hatten sich etwa fünfzig darauf zusammengescharrt, begann es, bis an die Reling zu sinken, und auch als die meisten Fässer mit Lebensmitteln abgeworfen waren, standen die Ausgesetzten, nach dem Hinzukommen der übrigen, bis über die Hüfte im Wasser, so eng aneinandergedrückt, daß sie sich nicht rühren konnten.“ (ÄdW, II, S. 12)

Die Differenz zu den Schiffbrüchigen ist die Bedingung der Zwangsgemeinschaft, die zum beengten Raum des Floßes hinzukommt. Lotte Bischoff hingegen muss diese Raumerfahrung alleine bestreiten, aber ähnlich regungslos die Überfahrt im Schiffsponton überstehen müssen:

„Kein Luftzug drang durch das Bullauge ... Schweißperlen rannen ihr in die Augen ... Sie konnte nicht mehr aufstehn. War verschmolzen mit der Glut. Nicht einmal mehr die Hand regen, den Kopf wenden.“ (ÄdW, III, S. 75)

Allein das Bullauge wird im *Introitus* des Bischoff-Kapitels exponiert. Es repräsentiert eine für die *Ästhetik des Widerstands* charakteristische ausschnittshafte Wahrnehmung. Der Blick auf einen kleinen Hafenausschnitt, den Lotte Bischoff dadurch erhaschen kann, durchbricht die Bedingung des engen Raumes und lässt für einen kurzen Moment ein visuell verkleinertes Außen in ein Drinnen. Die Welt draußen wird aber durch das Drinnen, eben durch das Glas des Bullauges erst gespiegelt. Genau betrachtet, nimmt Bischoff den Ausschnitt durch das schräg stehende Fenster⁷⁰ verzerrt wahr. Dieses ist der letzte Ausschnitt von der Außenwelt, bevor Lotte Bischoff ganz von dieser abgeschnitten sein wird und - während das Schiff die deutsche Ostseeküste erreicht - in den Ponton des Schiffes steigen muss:

„Am Abend des elften Juli, als sich ihnen an der Kieler Förde das Boot des Lotsen näherte, holte Svärd sie ab und führte sie, durch den Laderaum an den gestapelten Kisten vorbei, zum Vordeck, wo sie durch die enge Luke, deren Deckel Svärd über ihr wieder zuschraubte, die schmale Leiter hinab, in den Ballasttank kletterte.“ (ÄdW, III, S. 76)

Die „Bildtiefe“⁷¹, die Peter Weiss in diesem Ausschnitt erreicht, ergibt sich aus dem Wechselspiel zwischen den Nahbildern und Einzelhandlungen, die hier ineinandergreifen. Parallel zur Bewegung⁷² des Lotsen, der auf das Schiff zukommt, bereiten sich Svärd und Lotte

⁷⁰ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, a.a.O., S. 359: „Der Blick aus den Fenster (ist) eine Möglichkeit, verschiedene Wirklichkeitsebenen zu verschmelzen ... Doch auch andere Romanfiguren werden, wenngleich in abgeschwächter Weise, mit dem Bedürfnis nach Weite und gedanklicher Offenheit, nach Identitätsfindung durch Austausch vermittelt ihrer Fenster in Verbindung gebracht.“

⁷¹ Peter Weiss, *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 126

⁷² Insbesondere in der Bischoff-Passage lässt sich die am Film gewonnene Ästhetik von Peter Weiss überzeugend nachweisen. *Avantgarde Film* ist deshalb nicht nur als Kompendium einer medialen Auseinandersetzung zu lesen, sondern beinhaltet wesentliche organisatorische Verfahrensweisen, die Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* auf höchstem Niveau vorträgt. Die Begrifflichkeiten, die in *Avantgarde Film* zum Tragen kommen, zeigen nicht nur die künstlerische Kompetenz, mit der Peter Weiss das Medium des Films besprechen

Bischoff auf die Unterbringung im Ponton vor. Diese gegenläufigen Handlungen werden durch die aufgezählten Wahrnehmungsgegenstände unterbrochen und synchron mit dem Aufbau des Schiffes durchmessen, über den sich Lotte Bischoff noch im Schifffahrtsmuseum eine genaue Vorstellung gemacht hat. Die Parallelhandlungen verfahren nach einem filmischen Prinzip⁷³ und erzeugen eine dynamische Unmittelbarkeit, die Handlung und Raumerfahrung ineinanderfließen lassen: das Schiff als außergewöhnlicher Wahrnehmungsgegenstand wird damit verlebendigt, aus seinem statischen Fahrzeugcharakter herausgeholt und in einem Stil der Beunruhigung vermittelt. Diese poetische Organisation trifft für die gesamte Überfahrt Bischoffs zu und erzählt damit stellvertretend die angedeuteten Schiffspassagen. Der *Introitus* der Bischoff-Reise und der hier zitierte Abstieg in den Schiffsponton zeigen darüber hinaus, dass im Bischoff-Kapitel nicht nur die Wahrnehmungsgegenstände und die surrealistischen Perspektiven aus dem Frühwerk des Schriftstellers⁷⁴ kulminieren, vielmehr werden gleichzeitig Referenzsysteme zum *Floß der Medusa* aufgenommen und im Sinne einer ebenfalls authentischen Schifffahrt⁷⁵ erweitert:

„Das Schiff, auf dem Bischoff von ein paar Genossen als blinder Passagier nach Bremen gebracht wurde: die FERM, 1275 Tonnen, Länge 63.70 m, Breite 10.10 m, Tiefgang 3.81 m Reederei Broström, Heimatort Kristineholm. Erbaut 1936“. (Nb. 1971-1980, S. 602)

10.10 Abstieg in die Hadeswelt. Assoziative Korrespondenzen zu den Schreckensfahrten des III. Bandes. Technische Details als Argwohnzeichen

Der Abstieg, den Lotte Bischoff hier über die schmale Leiter in den Schiffstank vollzieht, ist über die konkrete Vergänglichkeit hinaus als Allegorie zu verstehen und zielt nicht nur auf den im Roman mehrfach genannten Abstieg in Dantes Höllenwelt⁷⁶. Dieser Gang in

kann, sondern öffnen den Blick für Weiss' eigenes Konstruktionsvermögen, das in seiner filmischen Schreibweise mündet. In einer Randbemerkung zu Pastrones Film *Cabria* und zu Chomons Fotografien heißt es: „Da ist die Vielfalt der Parallelhandlungen, die Souveränität der Kamera: an den verschiedensten Plätzen fast gleichzeitig zu sein, da sind die episch breiten Panoramen, die gesteigerten Rhythmen der Bildschnitte, da ist die bewegliche Kamera, nicht nur die Kamera, die sich ständig neue Blickfelder herausucht, sondern die Kamera, die filmt, während sie sich in Bewegung befindet. Dies ist etwas Neues: die fahrbare Kamera, die mitten in den Ereignissen umhergleitet. Diese Möglichkeit verstärkt die Tiefenwirkung des Bildes ungemein ...“ (ebd., S. 152/153)

⁷³ Vgl. hierzu u.a. Genia Schulz: Versionen des Indirekten, a.a.O., S. 124-129

⁷⁴ Anhand der Prosastücke *Das Duell* und *Von Insel zu Insel* konnte nachgewiesen werden, dass Peter Weiss im Frühwerk in der nautischen Emblematik ein ästhetisches Junktim aus Psychoanalyse und Surrealismus bildet. Der erst kürzlich erschienene Roman *Die Situation* enthält diese Prägung, die sich vor allem in den sensitiv-sexuellen Szenen findet. Vgl. Peter Weiss: *Die Situation*, a.a.O., S. 197: „Sie hielt noch immer seine Hand, und da kam das Vergessen, das Vergessen tief unten auf dem Grund der Erschöpfung, es gab nur noch vibrierende Nervenlinien, sie war wie ein Bogen, der gespannt wurde, rote Wellen umsurrten sie, bis es zerbarst, sie hörte ihren eigenen Schrei, sie schleuderte sich hinauf zu ihm. Dann verebbten die Meereswellen langsam und sie lag still auf dem Strand.“ „

⁷⁵ Vgl. Jens Birkmeyer, *Bilder des Schreckens*, a.a.O., S. 206/207: „Bei dieser authentischen Überfahrt in der „metallischen Grabkammer“ (ÄdW, III, S. 81) scheint Peter Weiss besonders an Bischoffs inneren Zustand interessiert zu sein, an ihren Ängsten und Wahrnehmungen. Denn „sie nahm das ganze Schiff wahr“, ja „sie ging auf im Schiff, sie war selbst dieses Schiff, hatte seinen Puls“ (ÄdW, III, 71). Mimesis ist die Fähigkeit, sich einen anderen Zustand gleichzumachen, und Bischoff praktiziert Mimesis im elementaren Sinne, als erzwungene Anpassung, um zu überleben.“

⁷⁶ Vgl. Jens Birkmeyer: *Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“*, Wiesbaden, 1994, S. 224: „Mit dieser Arbeit am Mythos soll letztlich eine Wahrnehmungsweise vorgeführt werden, die als modellhaftes Korrektiv auch gegen den drohenden Erfah-

die Unterwelt, den Bischoff allein antreten muss, evoziert die zahlreichen Bilder des engen Raumes, der als Vorstellungsgehalt die *Ästhetik des Widerstands* leitmotivisch durchzieht. Bereits die „Pritsche“ (ÄdW, III, S. 75), auf der Lotte Bischoff in der Enge der Kajüte die hochsommerliche Hitze erträgt, erinnert an die beklemmende Situation der „engen Zelle“ (ÄdW, II, S. 12), die die Mutter des Ich-Erzählers als eine Zeugin der Judenvernichtung machen muss. Auch hier herrscht eine „dichte Wärme“ (ÄdW, II, S. 12) vor, wie sie in der Kabine und später im Schiffsponton bestimmend für die halluzinative Raumerfahrung sein wird und zu einer Verschmelzung mit der unmittelbaren Umgebung führt. Wie im Bischoff-Kapitel ist die Pritsche in dem strukturell ähnlichen Zustand der Mutter ein Ausdruckszeichen der extremen Notsituation, mit der sie sich identifiziert:

„Die paar Pritschen wurden stundenweise verteilt. Dort lagen die Kinder, die Frauen mit den Säuglingen, die Kranken. Der Kübel für die Notdurft lief über. Einige Alte starben, wurden zwischen den Füßen der Stehenden hindurch zur Türschwelle gezogen.“ (ÄdW, III, S. 12)

Deutlich stärker als die Korrespondenz zum Begriff der „Pritsche“, die die Genozidszene der Mutter mit der Überfahrt Lotte Bischoffs verbindet, ist die Konnotation der „Luke“. Diese dient als Einstieg zum Ballasttank, dessen Enge verstärkt wird, als Svärd den „Deckel“ zuschraubt, nachdem Lotte Bischoff sich darin versteckt hat. Damit wird gleichzeitig das Eingangsbild wieder wachgerufen, als die Tür hinter Lotte Bischoff, nachdem sie in der Kajüte versteckt ist, „verriegelt“ (ÄdW, III, S. 67) wird. Die technischen Begriffe der „Luke“ und des Deckels sowie die Vorgängigkeit des Zuschraubens lösen unweigerlich eine eindeutige Assoziation aus, seit der Roman vom Genozid in der intrinsischen und ebenfalls halluzinativ vorgetragenen Geschichte der Mutter⁷⁷ berichtet hat und im direkten Anschluss daran die Rede von „Oswiecim, dem Bahnkontenpunkt“ (ÄdW, III, S. 13) ist. Im organisierten Beunruhigungs-Stil ist der Roman inzwischen soweit vorangeschritten, dass jede besonders technisch kodierte Vorgängigkeit, die der Roman zu schildern unternimmt und die zudem mit eindeutigen Signalwörtern ausgestattet ist, einen Argwohn erzeugt und als Vorstufe sich ankündigender grauenhafter Vorgänge zu lesen ist. Damit sind die Wahrnehmungsgegenstände aus ihrer konventionellen Bedeutungsebene herausgeholt und werden dahingehend irritiert, ob ihnen überhaupt noch zu trauen ist. Sowie die Genozid-Szene der Mutter bereits in die Referenz des metaphorischen Zeichens aus dem *Floß der Medusa* gerät, so führen die Episoden körperlicher Qual in das parabolische Gerüst des Bischoff-Kapitels oder werden daraufhin zurück zu lesen sein. Die auftauchenden Metaphern, Verweise oder Bilder stellen eine hoch komplexe Herausforderung an den Leser dar, den anrühenden Nebensinn zu erschließen und über die präsentierten Inhalte hinauszuschauen. Ge-

rungsverlust des Subjekts in der Moderne zur Geltung gebracht werden kann ... Der fremde, historisch zurückliegende Stoff der Mythen erlaubt es denn auch, aus der Distanz heraus auf die schier unerträgliche Nähe der faschistischen Gegenwart zu blicken. Hierbei vermeidet Weiss durchaus epische Naivität ... Sein Umgang mit dem mythischen Stoff zielt vielmehr darauf ab, in der Wiederkehr des Immergleichen letztlich die noch aktuellen Strukturen sichtbar zu machen.“ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 203-215

⁷⁷ Vgl. das Kapitel „Die Erlebnisse der Mutter und die Mikrostruktur des Romans“. In: Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, St. Ingbert, 1991, S. 136-147

rade die technischen Begriffe weisen über ihren Gerätecharakter hinaus und erzeugen eine plakative Wirkung oder unterstützen einen jeweiligen Vorstellungsgehalt.

Nachgewiesen wurde dieser Zusammenhang in der Spaziergangsszene mit Henke im Vanadispark, als die sichtbaren Merkzeichen von „Badeanstalt“ (ÄdW, III, S. 57) und „Wasserwerk“ (ebd.) die Vorstellung der zurückgelegten Überfahrt „im Schraubentunnel des Frachtschiffs“ (ebd.) assoziativ unterstützen. Wie sehr sich Peter Weiss auf dieses poetologische Referenzsystem verstand und wie gekonnt er über diese Bezüge verfügt, zeigt eine Textstelle, in der gleichzeitig der Beschluss, Lotte Bischoff nach Deutschland reisen zu lassen nachgeholt und ein ähnlicher Spaziergang referiert wird:

„Ihre Reise war beschlossen, seit langem hatte sie sich darum beworben, doch warum sie die Fahrt übernehmen wollte, darauf konnte sie, als Henke sie fragte, nicht antworten. Das war dort oben, am Sveaväg, in seiner Gegend, gewesen, durch den Vanadispark waren sie gegangen, vorbei am Schwimmbad, zu hören war das Klatschen der Leiber ins Wasser, das Prusten, das kreischende Gelächter, vom Weg blickten sie hinunter zur Ecke der Döbelnsgata, wo er wohnte, und, was für eine Frage, hatte er gleich darauf gerufen, man fährt, weil einer fahren muß. Henke war ihr im Wesen verwandt, der hatte auf sein Glück vertraut, hatte sich gesagt, es werde schon gut gehn.“ (ÄdW, III, S. 79)

Auch der Wahrnehmungsgegenstand des Schwimmbads wird hier neuerlich aufgenommen. Paradoxerweise ist im ersten Spaziergang durch einen spontanen Impuls an die Schiffsüberquerung Henkes erinnert, während in der hier zitierten Episode die Reflexionsbewegung in umgekehrter Richtung verläuft, also aus dem Inneren des Schiffs heraus der Spaziergang im Vanadispark erinnert wird. Auch die allegorische Funktion des Schwimmbades ist eine andere: Stand im ersten Spaziergang das Gebäude mit seinen Pumpen und den Wassermengen in einer Korrespondenz zum Schraubentunnel, in dem Henke sich während der Überfahrt versteckt hält, so ist die Referenz hier eine andere. Die ursprünglich technisch geprägte Evokation weicht einer unbeschwerten Geräusch- und Bewegungskulisse, unter der Lotte Bischoff und Henke spazieren gehen. Die ausgelassene Stimmung der Badenden überträgt sich auf die Einschätzung, die Henke, seinem Naturell folgend, zur bevorstehenden Überfahrt vornimmt und damit die Haltung zu seiner eigenen Erfahrung offenlegt.

In dieser Gesprächssequenz werden Lotte Bischoff und Henke als in ihren Temperamenten ähnliche Individuen charakterisiert, wie es ihre akkurate Erscheinung bereits nahe gelegt hat. Diese Wesensverwandtschaft wird in Bischoffs Erinnerungssequenz *expressis verbis* formuliert. Neben dieser Charakterisierung beider wird auch der Umstand erklärt, warum Henke, ausgehend von seiner Wesensstruktur und seinem pragmatischen Optimismus, Lotte Bischoff gegenüber bestimmte Details aus seiner eigenen Einschleusung als blinder Passagier verschweigt.

Doch zurück zum technischen Detailismus des Schiffspontons, in dem sich Lotte Bischoff versteckt⁷⁸, als sich der Lotse dem Schiff nähert. Für die als Luke bezeichnete „Einsteigeöffnung in den Behälter des Trimmtanks“⁷⁹ stellt sich im weiteren Verlauf des Romans ein eindeutiger Bezug her. Gemeint ist der ungeheuerliche Vorgang, den der schwedische Ingenieur Nyman über das fabrikmäßige Töten der Juden berichtet:

„Die Menschen stehn drinnen zusammengepfercht, arbeitsuntaugliche alte Männer, Frauen und Kinder. Die Gesichter strecken sich nach oben, wo eine kleine Luke geöffnet wird. Dicht aneinander diese weißen emporgewandten Gesichter. Die Augen angstvoll aufgerissen. Die Kinder hängen sich an die Mütter. Viele haben die Arme umeinander gelegt. Über ihnen wird die Büchse entleert.“ (ÄdW, III, S. 119/120)

Um diese kombinatorischen Möglichkeiten, die als zurückweisende und vorwärts gerichtete Bewegungen sichtbar sind und wie sie in den konnotierten Begrifflichkeiten von „Luke“ und „Pritsche“ aufgezeigt sind, ringt Peter Weiss' Roman. Die literaturwissenschaftliche Betrachtung zu einem so pluralistischen Werk, wie es die *Ästhetik des Widerstands* verkörpert, hat diese Vernetzungen und die Zusammenführung in ein Ganzes meist zugunsten einer linearen Fragestellung übersehen. Der imaginative Mehrwert des Romans ist dabei häufig bei aller Affirmation gegenüber Peter Weiss selbst unterschätzt worden⁸⁰. In den *Notizbüchern* hat der Autor nach einer Reihe von literarkritischen Fehleinschätzungen des I. und II. Bandes genau dieses ästhetisch vielschichtige Konstruktionsmerkmal der Romantriologie betont:

„... widerstreitende Elemente werden miteinander verbunden, schreiende Kontraste bilden letzten Endes aber eine Ganzheit. Diese Stilbrechungen Bestandteile der ständigen inneren Auseinandersetzungen, Zusammenstöße - sollte vielleicht noch weitergetrieben werden, zu groben Dissonanzen“. (Nb. 1971-1980, S. 889)

10.11 Wassernähe und Tiefenbewusstes: Emotionalität, Obsessivität, Sexualität

Für den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* erhebt Peter Weiss damit den Anspruch, das hier postulierte ästhetische Programm weiter zu forcieren und im freien assoziativen Schreiben ein Ganzes zu erbringen: „Es gibt keine konsequente Handlung ... das Geschehen entfaltet sich in eine poetische Konzeption“⁸¹, heißt es in *Avantgarde Film*. Von diesem

⁷⁸ Vgl. Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 194: „Al der Frachter Ferm am 2. Juli 1941 Kurs auf Deutschland nimmt, hockt Bischoff wie ein Fötus in der Gebärmutter im Lastraum des Schiffes ...“

⁷⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 602

⁸⁰ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 86: „Der Kunstgriff ist hier von Weiss selbst benannt. Er liegt in der Einführung des anonymen Erzählers, mit dem der Autor Weiss sich eine fiktive Biografie schreibt, die mit seiner realen nur sehr frei korrespondiert und in der dadurch möglichen Sicht, Interpretation, Auswahl der Figuren. Diese sind dadurch weitgehend an den Erzähler gebunden, lösen sich von den historischen Personen hin zu literarischen. Der Erzähler legt das Eigene wie eine Schicht über das Fremd. Das schier unüberschaubare Material erfährt auf diese Weise eine ordnende Hand, bleibt zur freien Verfügung des Autors, der somit nicht vordringlich berichtet, wie es gewesen ist, sondern wie es der Erzähler vielleicht erfahren haben will.“

⁸¹ Peter Weiss, *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 68

imaginativen Projekt lässt Peter Weiss sich nicht abbringen, umso weniger, als er das Thema „... zum Abschluss des Buchs, lösen und überwinden muß, das all das Unmenschliche, Unvorstellbare hervorruft, wie es mir auch damals zusetzte, bei der Arbeit an der Ermittlung“. (Nb. 1971-1980, S. 876)

In beiden nautischen Groß-Szenen sind die erarbeiteten Kategorien des engen Raumes⁸², der Zwangsgemeinschaft, der Körperlichkeit sowie der Todesnähe vertreten. Für Peter Weiss scheint aber gleichzeitig die literarästhetische Beschäftigung mit dem maritimen Topos auch Ressourcen freizusetzen, die er für das Mammutprojekt⁸³ der *Ästhetik des Widerstands* immer wieder neu benötigt. So heißt es im unmittelbaren Umkreis der Arbeit am Kapitel der Schiffspassage:

„Ich arbeite an diesem Buch genau so, wie dort mein Ich sich mit Literatur und Kunst befaßt, ständig unterbrochen, ohne Kontinuität ... - kaum vorstellbar, daß überhaupt etwas entstehen kann. Wenn doch - aus welchen Reserven?“ (Nb. 1971 - 1980, S. 602)

Aus produktionspsychologischer Sicht, vor allem aber aufgrund seiner lebenslangen und affektgeladenen Bindung an den nautischen Gegenstand, kann behauptet werden, dass Peter Weiss in ihm eine schriftstellerische Kraftreserve mobilisieren kann. Die aus dem gesamten Romankonstrukt herausragende Fiktionalisierungsleistung des Bischoff-Kapitels legt diese Vermutung nahe, zumal die *Notizbücher* immer wieder von Schwankungen und Krisenerfahrungen⁸⁴ während des Schreibprozesses berichten. Wie sehr die nautische Szene um das *Floß der Medusa* und die Überquerung der Ostsee im Ladeponten eines Frachters in einem literarästhetischen Zusammenhang stehen und gelesen werden müssen, wird sich in der vorliegenden Untersuchung nachweisen lassen. Allein der Auszug aus dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny, der eine Frau unter den ansonsten männlichen Passagieren bzw. Besatzungsmitgliedern exponiert, ist eine signifikante Anspielung auf die Konstellation im Bischoff-Kapitel. Auch Lotte Bischoff wird als einzige Frau unter den Seeleuten die Ostsee überqueren. Im Géricaultblock heißt es: „Es waren ... neunundzwanzig Seeleute und Passagiere, unter ihnen eine Frau.“ (ÄdW, II, S. 12). Peter Weiss hat diesem Umstand, dass eine Frau als Matrose verkleidet unter männlichen Seeleuten die Schiffsreise antritt, im Bischoff-Kapitel ein hohes Maß an Aufmerksamkeit eingeräumt, und insofern entsprechen die Fragen, die der Autor an den als Romanfigur auftauchenden Géricault bindet, den eigenen.

⁸² ebd., S. 602: „Das Mannsloch (50 cm Durchm.) (Mannluke), Einsteigeöffnung in den Behälter des Trimm-tanks“.

⁸³ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Aachen, 1996, S. 60: „Das Vorhaben - anfänglich ein überschaubares Projekt - einen Roman über den antifaschistischen Widerstand zu schreiben, gerät zu einem riesigen Werk, zu einer Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands; ein zeitlich relativ eng begrenzter Stoff gerät zu einem Menschheitsroman. Ein Projekt unter anderen wird zum Projekt der Vollendung, indem die Versprechen anderer gleichfalls mit eingelöst werden. Der Dramatiker Weiss verwirklicht seine Summe im Epos.“

⁸⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 571: „Immer wesentlicher wird es jetzt: haushalten mit den eignen Kräften!“

Das *Manko* aus dem Überlebensbericht von Corr  ard und Savigny, der einzigen Frau an Bord der Fregatte „Medusa“ keine ausführlichere Beachtung zu schenken, ist in Géricaults Wahrnehmung (deren biographischer Prägung Peter Weiss dezidiert nachgeht) ausgeglichen und in der Bischoff-Passage als eigenständiger *Topos* erzählt. In der liter  r  sthetischen Verfertigung richtet sich allein durch die lancierten Fragen Géricaults der Blick auf dieses Thema. Darin aber ist das Erkenntnisinteresse des Autors und des Ich-Erzählers aufgehoben, der als Chronist seiner Umgebung und Beobachter von zahlreichen menschlichen Begegnungen den latenten Diskurs um das Thema der Sexualität in der *Ästhetik des Widerstands* begleitet:

„Was war aus der Frau geworden, fragte sich Géricault. Eigentümlicherweise hatten die Berichterstatter nichts mehr darüber ausgesagt, obgleich der Umstand, daß eine einzige Frau zwischen den Männern anwesend war, besondere Beachtung verdient hätte. Er wollte wissen, ob um die Frau gekämpft worden war, oder ob das Geschlechtliche unter der tödlichen Bedrohung jede Bedeutung verlor.“ (  dW, II, S. 15/16)

Dem als wichtig eingestuften Umstand, dass sich eine Frau unter Männern auf engstem Raum aufhält und dabei das Thema der (unterdrückten) Sexualität oder der Weiblichkeit virulent ist, nimmt im Bischoff-Kapitel einen großen Stellenwert ein und impliziert das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Während im Géricaultblock diese Fragen des Weiblichen und des Sexuellen in die obsessive Leidensstruktur des Künstlers verlegt sind, der als Kind frühzeitig von seiner Mutter verlassen wurde und dessen Beziehungen zu Frauen⁸⁵ scheiterten, entwickelt das Bischoff-Kapitel bereits mit der Tarnung Lottes als Matrose und den notwendigen körperlichen Anpassungen an diese Rolle eine ambivalente Haltung hierzu:

„Mit allen Kleidungsstücken am Leib war Anprobe. Gut, daß ihre Brüste klein waren. Sie schraubte den Anzug über die Kleider. Stand aufgeplustert da, schweißnaß. Niemand lachte. Bet  ubt von der Schwüle saßen sie am Mittwoch über der Landkarte.“ (  dW, III, S. 73)

Die erwähnte physiologische Reaktion des Schwitzens, die bei Lotte Bischoff, bei Stahlmann und den anderen Matrosen während der Musterung und im Zuge einer Besprechung einsetzt, wird zwar mit der dichten Kleidung und der Jahreszeit plausibilisiert, gleichzeitig aber auch indirekt als ein Körperzeichen der Erregung eingesetzt. In der Schwüle und unerträglichen Hitze des Ballasttanks entwickelt Peter Weiss schließlich einen halluzinatorischen Bewusstseinszustand, in den Lotte Bischoff f  llt und der eindeutige autoerotische Züge aufweist. Gebunden an diese Episode ist eine unbewusste sexuelle Projektion, die Lotte Bischoff und Stahlmann bereits zum Beginn der Ausfahrt verbindet, als ihr die Haare gekürzt werden:

⁸⁵   dW, II, S. 17: „... es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war, ein gewaltiges Verlangen nach ihrer Nähe überkam ihn ... er verzehrte sich nach der Frau, die ihm die Mutter ersetzt hatte, der Frau des Bruders der Mutter, ein Schuldigsein zerriß ihn, weil er sie, die ein Kind von ihm trug, verlassen, verleugnet hatte.“

„Sie hörte das Schnippen der Schere am Kopf, das Gelächter, spürte die plötzliche Leichtigkeit. Nah vor ihr Stahlmanns Gesicht, die Augen zusammengekniffen. Fächerförmig die Falten an den Augenwinkeln. Er blies ihr die abgeschnittenen Haare von der Stirn. Wahlstöm machte sich an das Ausputzen des Nackens. Svärd, mit Kamm und Bürste in der Hand, begutachtete die Frisur. Noch einen Haarbüsch hier und da schnitt Stahlmann ab. Am Herd bereitete Josefsson, der Koch, bei dem sie einquartiert worden war, die Abschiedsmahlzeit zu. Das Tuch wurde ihr von den Schultern genommen. Das weiße Tuch flatterte. Sie standen um sie herum, beurteilten ihr Aussehen, ihre Haltung. Stahlmann zerzauste das gekämmte Haar, schnitt ein paar Unregelmäßigkeiten hinein. Eine Locke des Haars nahm er als Talisman an sich.“ (ÄdW, III, S. 69)

Auch wenn diese Episode, strukturell übrigens ähnlich mit der scheinbaren Heiterkeit, wie sie von den Geräuschen des Schwimmbades ausgeht (in dessen unmittelbarer Nähe Henke und Lotte Bischoff spazieren gehen), zunächst einen beiläufigen Charakter vermittelt, sind zwei Merkmale evident. Zum einen bemühen sich hier mehrere Männer gleichzeitig um Lotte Bischoff, die hier ihre weiblichen Züge verändern und anschließend begutachten lässt.

Die zweite Auffälligkeit bezieht sich auf die angedeutete Intimität zwischen Stahlmann⁸⁶ und Lotte Bischoff. Peter Weiss hat diese intime Beziehung diskret angedeutet in der Nahperspektive der Augenfalten, des gepusteten Atems, mit dem die geschnittenen Haare auf der Stirn Lotte Bischoffs entfernt werden und schließlich mit der abgeschnittenen Haarlocke, die Stahlmann als Erinnerungsstück an sich nimmt. Durch diese kleinen Gesten ist die Beziehung Stahlmann-Bischoff als eine intime vermittelt. Sie hebt sich allein über das Gestenspektrum von den anderen Beteiligten ab, die sich ebenfalls mit Lotte Bischoff in einem Raum befinden und ihr körperlich nahe stehen. Mit dem Abschied im Göteborger Hafen fügt Peter Weiss einen deutlichen Hinweis für diese Interpretation hinzu:

„Und als sie dann gingen, war Stahlmann nicht davon abzubringen, sie zum Skeppsbrokai zu begleiten. Da stand er regungslos an der Mole vorm Kanal, und es sah aus, als liefen ihm Tränen über sein breites, zum Lachen verzognes Gesicht. Die Hafenanlagen fielen zurück in den Dunst.“ (ÄdW, III, S. 69)

Auch hier übersetzt die verzerrte Wahrnehmungsperspektive des abfahrenden Schiffes, die durch die meteorologische Distinktion des Dunstes zusätzlich verunsichert wird, die intime Beziehung zwischen Lotte Bischoff und Stahlmann als einen Schwebezustand. Erst in der halluzinatorischen Szene im beengten Schiffsponton, in dem Lotte Bischoff in einen fiebrigen Grenzzustand zwischen Todessehnsucht und Regression gerät, offenbart sich die angedeutete Intimität beider als eine sexuelle Verbindung. Ausgehend von den parabolischen Konnotationen aus dem Frühwerk, in dem die *Topoi* von Wassernähe und Strand als phantastische Landschaftselemente eindeutig mit dem *Koitus* und der Rückkehrphantasie in den Mutterleib verbunden sind, weisen die Imaginationen aus der Innenwelt des Schiffes über die allgemeinen Zuschreibungen einer „Sehnsucht nach Ganzheit, Aufgehobensein, sinnli-

⁸⁶ Vgl. Berthold Brunner: Richard Stahlmann - zur historischen Person. Eine Textcollage und zwei handschriftliche Lebensläufe. In: PWJb2, a.a.O., S. 118-154

cher Verflechtung“⁸⁷ hinaus und manifestieren vielmehr das Sexuelle als wichtiges Element in der *Ästhetik des Widerstands*.

Poetologisch zugespitzt hat Peter Weiss dieses Thema, das vom I. bis zum III. Band, insbesondere durch die Figur Max Hodan, ins Bewusstsein der Romanfiguren gerufen wird, in der Phantasmagorie Lotte Bischoffs. Als „Fata Morgana des Meers“ (ÄdW, III, S. 75) hat Weiss den an Bildtiefe überzeugenden Grenzzustand Lotte Bischoffs genannt:

„Sie konnte nicht mehr aufstehn. War verschmolzen mit der Glut. Nicht einmal mehr die Hand regen, den Kopf wenden. Die Wüste war grenzenlos. Die Welt war die Wüste. Wenn es noch Reste von Leben gab, lagen sie in der Wüste. Noch siedete alles in ihr. Bald würde sie verdorren ... Der weiße Sand würde sich schließen über den Gebeinen, den Wurzeln und Steinen. Ihre Augen ließen sich nicht mehr öffnen. Die Sonne drang durch die verklebten Lider. Heller und dunkler wurde es, zum Takt des pumpenden Herzens. Noch schlug das Herz. Bald würde es aussetzen. Das Herz dröhnte. Sie riß sich die Kleider vom Leib. Sie stürzte sich ins Meer. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer. Ihre Augen füllten sich mit Blut. Bald würde sich Schwärze ausbreiten in ihr. Stahlmann hob vor ihr die Hand. Sachte, sachte, sagte er. Atme tief und gleichmäßig. Ich kann nicht, hörte sie sich sagen. Halte aus, es ist immer noch kühler draußen als in dir, sagte er.“ (ÄdW, III, S. 75)

Es macht die außergewöhnliche Substanz der *Ästhetik des Widerstands* aus, das mit der Aufnahme des III. Bands, das so gestaltete Enigmatische und die auf sich selbst verweisende poetische Sprache an Komplexität noch einmal zunehmen. Mit den dort geschilderten Schreckenserfahrungen wird gleichzeitig das Imaginäre weiter ins Zentrum gerückt⁸⁸. Ist die Bischoff-Passage ohnehin reich an assoziativen Vernetzungen, wie es das nautische Vorfeld aufgezeigt hat, so vertritt die hier zitierte Episode einen besonders aufwändigen Gestaltungswillen, der in Géricaults Arbeitsweise angekündigt ist: „Während einiger Wochen bemühte er sich darum, nicht die Gegenstände selbst wiederzugeben, sondern die Emotionen, die Traumvorstellungen ...“ (ÄdW, II, S. 17)

Mit den weiblichen Figuren der Mutter, der Schriftstellerin Karin Boye und Lotte Bischoff hat Peter Weiss intensivste Wahrnehmungsszenen entworfen, die „die Meditation, das Phantasieren, die poetische Erfindung“ (Rek. S.347) in den Vordergrund stellen. Obsessiv-irrationale Wahrnehmungsbilder werden in den Leiderfahrungen der Mutter und Karin Boyes als Verschmelzungen mit der Umgebung entworfen, die ein Höchstmaß an schriftstellerischer Raffinesse und damit Peter Weiss’ Imaginationspotential repräsentieren: „Mein Kopf ist eine Fabrik. Drinnen dröhnt und stampft es. Ich bin in Dampf gehüllt. 38.8° abends, nachts 39,7°. In mir wird gehämmert, geschweißt.“ (Nb. 1971-1980, S. 748)

⁸⁷ Birgit Feusthuber: Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 101

⁸⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblicke, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 115: „Was ist das Imaginäre? Maurice Blanchot wählte den Begriff als Anfangsbestimmung der modernen Kunst, die er ohne Zukunft sieht. Ohne dies auszuführen, sei für das Imaginäre auf Texte wie Flauberts *Salambô* oder Kafkas *In der Strafkolonie* verwiesen. Hier sind grausame Vorgänge inszeniert, ohne dass sie diskursiv eingeordnet wären. Ihre enigmatische Verschllossenheit steht in evokativer Distanz zu der furchtbaren Thematik. Es kommt darauf an zu erkennen, inwiefern hier nicht eigentlich das Böse des Gehalts den Ausschlag gibt, sondern der Modus der kontemplativen Konzentration auf reine Gegenwärtigkeit einer Stimmung.“

10.12 Peter Weiss' Bild vom Menschen. Leiderfahrung und unterschiedliche Reaktionsmöglichkeiten

Zweifelloos ist dieser Teil der „Bischoff-Reise“⁸⁹, wie Peter Weiss selbst das sorgsam konstruierte Kapitel um die illegale Einschleusung der Widerstandskämpferin nach Deutschland nennt, als intensive Epiphanie zu lesen⁹⁰. Innerhalb dieser Reise ist die Phantasmagorie im Ballasttank ein Kernstück, das als *pars pro toto* die Leiderfahrung eines Einzelnen wiedergibt. Die Intensität der Wahrnehmung bündelt das erweiterte Bewusstsein, wie es in der surrealistischen Schreibweise aus den Bildern der Mutter und Karin Boyes vorgetragen ist. Bereits in der Halluzinatorik eines Géricault ist dabei der nautische Gegenstand, die Beschäftigung mit dem *Floß der Medusa*, mit der Sexualität verbunden und das körperliche Verlangen als eine Projektion erkennbar. Hinter dieser steht die Sehnsucht, das Alleinsein zu überwinden:

„Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eignen Welt. Er umschlang den Körper der Frau, preßte das Kind an sich, in der Nacht schlief er so, als er erwachte, spürte er, daß seine Arme leer waren, es dauerte lange, bis er die Augen zu öffnen vermochte und sah, daß das Meer ihm die Frau, das Kind genommen hatte.“ (ÄdW, II, S. 16)

Wie sehr diese erotomanisch besetzte Phantasie Géricaults mit dem Bischoff-Kapitel verbunden ist, zeigt ein kleines Detail: Der Maler verfällt hier in einen tranceartigen Schlaf und muss erwachend erkennen, dass die Bewegung des Meeres die Frau und das Kind fortgespült haben. Weil er geschlafen hat, weil die provisorische Konstruktion des Floßes keinen Halt bietet und weil die Wellen auf das Fahrzeug schlagen, so versteht sich die Imagination, verliert er die Körper aus seiner Umklammerung. Freilich geht dieses Erwachen aus einem somnambulen Zustand einher mit dem zurückkehrenden Realitätssinn. Das heißt, der erotisch besetzte Traum wird als Traum entlarvt, und die Wunschvorstellung nach körperlicher Nähe und familiärer Bindung weicht der Wirklichkeit, der sich Géricault so lange wie möglich zu entziehen versucht, indem er die Augen selbst dann noch geschlossen hält, als er bereits den Verlust der beiden Körper realisiert hat. In der Gefahr, hinabzugleiten, steht aber auch Lotte Bischoff. In der so genannten „Fata Morgana des Meers“ (ÄdW, II, S. 75), in die sie ohnmächtig fällt, schützt sie einzig eine Halterung, damit sie nicht im gefüllten „Trimmtank ganz unten - hier muß sie sich verstecken“ (Nb. 1971-1980, S. 603), ertrinkt:

„In dem Behälter am Bug, auf dessen Boden das Wasser schwappte, würde sie, während der Fahrt durch den Kieler Kanal, die Nacht über, vielleicht noch einen Teil des kommenden Tags verbleiben müssen. Sie war mit Essen und Kaffee in einer Thermosflasche versorgt worden, mit einer Taschenlampe und einem Riemen, mit dem sie sich an der Leiter fest-schnallte, um nicht, sollte sie einschlafen oder ohnmächtig werden, in die Tiefe zu gleiten.“ (ÄdW, III, S. 76)

⁸⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 608

⁹⁰ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 82: „Und hier liegt nun schon die gewichtige Verschärfung des rein Vorgängigen ohne eindeutige Referentialisierung.“

Stehen die beiden Szenen der Bewusstseinsweiterung aus der Géricault-Obsession und der Bischoff-Fata-Morgana allein durch das polyvalente nautische Motiv miteinander in Verbindung, so entwickeln sich über die mit dem *Floß der Medusa* geweckte Frage nach der Frau und nach der Geschlechtlichkeit weitere Korrespondenzen, wie sie durch das hier erwähnte Detail als ein ästhetisches Kalkül sichtbar werden. Damit übertragen sich die am *Floß der Medusa* entwickelten Kategorien und Fragen direkt auf das Romangeschehen des III. Bandes. Die persönlich motivierte Frage Géricaults nach der Geschlechtlichkeit auf dem Floß angesichts der tödlichen Bedrohung richtet sich direkt auf die Geschehnisse und die Figuren des Romans.

In ihnen hat Peter Weiss die Géricault umtreibende Frage beantwortet und sich damit der künstlerischen Neugier des Malers angeschlossen sowie den Tabubruch, den der Maler eingeleitet und sich dabei von der konventionellen Inspiration verabschiedet hat, weiter vorangetrieben. Es ist das Tabu gemeint, ob Sexualität, Glück und Intimität unter der faschistischen Todesnähe ihren Platz einnahmen oder als Emotionen zurückgestellt waren. Darin sind auch die Fragen aufgehoben, die der Ich-Erzähler bei der Gestaltung seiner Chronik sich vornimmt, nicht auszulassen, um sich für die Genauigkeit seiner Schilderungen zu ambitionieren: „Ich würde sie fragen, wonach ich sie nie gefragt hatte.“ (ÄdW, III, S. 265/266) Das aber setzt Reflexionen über ein Menschenbild voraus, das sich sowohl aus den Figuren der Ereignisbilder⁹¹ respektive dem *Floß der Medusa* zusammensetzt als auch die eigenen Mitstreiter nicht ausnimmt. Das erzählende Ich bringt also dieses Personenwissen zusammen und legt Wert auf die zutiefst individuelle Leiderfahrung, wie sie in unterschiedlicher Weise auf dem Floß als Extremraum der Not vorliegt:

„Er (Géricault, Anm. M.W.) war diesem Abschluß schon nah, als er las, wie die Schiffbrüchigen, mitten unter den Schrecknissen, fähig waren zum Scherzen, wie sie einen Augenblick lang, ihre Lage vergessend, in Gelächter ausbrachen. Wenn die Brigg nach uns ausgeschickt wird, sagte einer, so gebe Gott, daß sie Argusaugen habe, womit er auf den Namen des Schiffs anspielte, von dem sie sich Hilfe erhofften.“ (ÄdW, II, S. 22)

Von dieser Unterschiedlichkeit auf die Situation der *Krisis* zu reagieren, zeugt das Menschenbild in der *Ästhetik des Widerstands*. Peter Weiss zeigt die Romanfiguren in ihren disparaten Motiven und in ihrem Bemühen, selbst in den bedrohlichen Situationen, das Leben so lange wie möglich auszuhalten⁹². Sinnbild dieser Lebenshaltung ist der Farbige auf dem *Floß der Medusa*, der trotz der hereinbrechenden Welle, mit seinem Tuch winkend, sich der rettenden Brigg und damit dem Überleben zuwendet. Die darin enthaltene Aporie aber lautet, den Widerstreit von Glück und Unglück zu bestehen, „... das Gefühl der Untaug-

⁹¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 752: „Deshalb trifft mich der Anblick dieser Bilder wie ein Wunder: hier wird unsere Verlorenheit überwunden, die Wirbel der Fragmente, zwischen denen wir leben, fügen sich plötzlich zusammen, zu Träumen, die uns Entspannung gewähren.“

⁹² Vgl. Kunibert Erbel: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 113: „Die Kritiken an den Figuren des Romans, insbesondere an der Ich-Figur, als unpersönliche Ideenträger beruhen darauf, dass die Kategorien der Unruhe, Spürbarkeit und Offenheit nicht wahrgenommen werden als die ästhetischen Markierungen, von denen aus erst die Art von Persönlichkeit der Individuen als je eigene hergestellt werden kann, die fähig ist, gegen die Unterdrückung Widerstand zu leisten und die von den Kritikern vermisst wird.“

lichkeit, verschwendeter Energien, brachliegender bester Möglichkeiten, aber auch das Suchen nach Sinnvollem und Haltbarem ...“ (ÄdW, III, S. 360), wie es der Ich-Erzähler formuliert, als er nach Paris aufbricht. Am *Floß der Medusa* entwickelt der Roman nicht nur die Fragen nach der Geschlechtlichkeit, sondern wendet sich der grundlegenden Frage zu, warum Menschen unterschiedlich handeln.

Der Mikrokosmos des Floßes antizipiert die grundlegenden Bedingungen, unter denen auch die Menschengruppe der Widerstandskämpfer steht. Der Moment, als Lotte Bischoff sich den Verhältnissen auf dem Frachter anpasst und sich die Haare schneiden lässt, übermittelt der Roman in einer Atmosphäre der Intimität zwischen Stahlmann und Bischoff. Peter Weiss versäumt dabei nicht, jene Stimmung der Ausgelassenheit und Lebensfreude zu erwähnen, die trotz der bedrohlichen Lage und des Ernstes der bevorstehenden Einschleusung möglich ist. Analog zum „Gelächter“ und zur „Leichtigkeit“ (ÄdW, III, S. 69), mit der die Szene des Haarschneidens charakterisiert ist, erwähnt der Ich-Erzähler wie die Flößlinge zu Scherzen in der Lage waren und einen Augenblick lang ihre missliche Lage verdrängen konnten und „... in Gelächter ausbrachen“ (ÄdW, II, S.22)

In Stahlmanns Geste, eine Haarlocke als Talisman zu nehmen, auch in der Fürsorge Henkes, Lotte Bischoff an die Wachspfropfen zu erinnern, um so den Lärm im Schiffsraum zu mildern, drückt sich der emotionale Gehalt von Handlung aus, der die Romanfiguren miteinander verbindet. Wenn Peter Weiss die Motivation Lotte Bischoffs für ihre gefährliche Einschleusung fast beiläufig erst bei ihrer Ankunft erwähnt, „... gekommen war sie auch, um Fritz näher zu sein“ (ÄdW, III, S. 93), dann ist damit das intime Bedürfnis als ein Unbewusstes zum Schluss nachgetragen. Weiss hat nicht umsonst diesem Bekenntnis von Lotte Bischoff eine Kindheitsreflexion vorangestellt und den rationalen Satz folgen lassen: „Um sechs Uhr ging der Zug nach Berlin.“ (ÄdW, III, S. 93) Dieser irritierende Stil lenkt aber erst recht die Aufmerksamkeit auf das Emotionale als persönlichen Beweggrund. Das an dieser Stelle vorgetragene ästhetische Verfahren des Romans plausibilisiert die Kindheitsreflexion als das Heranreifen eines politischen Bewusstseins. Die junge Bischoff war demnach schon als Mädchen mit dem Wesen ausgestattet, sich zur Wehr zu setzen. Diese Betrachtung ist aber vordergründig und wäre somit als pittoresk-anekdotischer Einschub nicht weiter erwähnenswert.

Peter Weiss geht es hier um etwas anderes: Mit dem Rekurs auf die Kindheit ist vielmehr das Unbewusste betont, das Lotte Bischoff selbst nicht zugänglich ist, das sich aber in der Fata-Morgana-Szene intensiv zu Wort gemeldet und der Autor entsprechend gestaltet hat: „Die politische Handlung als Kunstwerk (Bischoff) -“ (Nb. 1971-1980, S. 713) Es ist bezeichnend, dass sich Lotte Bischoff erst mit dem Rückgriff auf die eigene Kindheit gesteht, dass der eigentliche Anlass der Reise ist, ihrem Mann näher zu sein. Die Kindheitserinnerung löst den Impuls aus, sich die Emotion ihrem Mann gegenüber einzugestehen. Diese Initiation wird unmittelbar abgeschlossen mit dem Verweis des abgehenden Zuges nach Berlin. Mit dieser dezenten Struktur entspricht der Romantext der Charakterisierung Lotte Bischoffs, wie sie im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* vorgenommen ist und mit ihrem

äußeren Wesen übereinzustimmen scheint: „Ihre unauffällige Erscheinung“ (Nb. 1971-1980, S. 712).

Tritt Lotte Bischoff auch in der Situation Stahlmann gegenüber als kontrolliert und in ihren Bedürfnissen zurückgenommen auf, „... fühlte sich doch immer geborgen in seiner Nähe“ (ÄdW, III, S. 76), so gestaltet Weiss in der halluzinatorischen Fata-Morgana-Szene im Schiffsponton einen Gegenentwurf⁹³. Die allegorische Landschaft von Wüste und Sand repräsentiert das *mare mortuum*, in dem sich Lotte Bischoff befindet und in dem das Rationale zugunsten des Phantastischen und Unbewussten abgelöst wird. Eine verdrängte Sexualität, Leidenschaft, Todessehnsucht, der obsessive Wunsch, in eine Urwärme zurückzukehren, kulminieren in der räumlichen Enge des Pontons und sind mit dem Meer außerhalb der Schiffswände verbunden:

„Im Bild des Meeres, der wogenden Flut, drückt sich ein Gefühl aus, das die Liebe als elementare, rauschhafte, unbegrenzte und unbegrenzbar Mächte empfindet, in der das Bewusstsein vergeht.“⁹⁴

Das Meer und der damit ausgelöste Moment des Glücks und der Bewusstseinsöffnung für das Ungewöhnliche hat Peter Weiss der surrealistisch geprägten Fata-Morgana-Szene im Schiffstank vorangestellt. In den isolierten Betrachtungen zum Bischoff-Kapitel sind die ästhetischen Evokationen, die mit dem maritimen Gegenstand ausgelöst werden, weitgehend übersehen worden. Birgit Feusthuber erkennt in ihrem Beitrag zu den Weiblichkeitsbildern die „neue Konnotation“ bzw. die „neue semantische Ebene“, die von der maritimen Umgebung ausgeht und die in der emotionalen Ebene der Romanfiguren etwas bewegt:

„Wasser als Ursprung des Lebens wird also zum Bedeutungsträger für jene Bereiche des Daseins, die in der *Ästhetik des Widerstands* angesichts des Leidens, des Schmerzes und der Übermacht des Todes wenig Raum finden können und doch aufzuspueren sind als Zeichen der Möglichkeit andersgearteter Beziehungsformen, eines freieren, gelösteren Umgangs der Menschen untereinander. In der Zeichnung Lotte Bischoffs, Henkes und Stahlmanns ... erkennen wir das Moment der Fröhlichkeit und an diese gekoppelt bedeutet Wasser Trost, Auflösung, Entgrenzung ...“⁹⁵

10.13 Maritimes und emotionale Entgrenzung: Fata-Morgana und das Naturschöne

Bereits der Géricaultblock vergegenwärtigt, wie sehr die emotionale Verzehung, der sich der Maler ausliefert, mit dem maritimen Gegenstand zusammenhängt. Allein die Einzelheiten aus dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny „... nahmen den Maler in An-

⁹³ Vgl. Jost Müller Literatur und Politik bei Peter Weiss, a.a.O., S. 210: „Die Bestimmung des mimetischen Verfahrens als halluzinatorische Einföhlung bezieht sich bei Weiss auf die Ergänzung einer ‚gegebenen Realität‘ (in diesem Fall die authentische Schiffspassage Lotte Bischoffs nach Nazideutschland; Anm. M.W.) durch eine sie übersteigende Schreibweise (Surrealität), d.h. der historisch rekonstruierten Faktizität durch Halluziniertes.“

⁹⁴ Vgl. Bernhard Blume: Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 2, 1958, S. 146

⁹⁵ Birgit Feusthuber: Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 101

spruch, ehe ihn das Bild des vollgeladenen Floßes überwältigte“. (ÄdW, II, S. 13) Schließlich führt die Beschäftigung mit dem Schiffbruch der Medusa zur vollständigen Identifikation Géricaults mit dem nautisch-maritimen Ereignis: „Sein Dasein, das war für ihn dieses Dahingleiten auf dem Floß ...“ (ÄdW, II, S. 17)

Wie verhält sich die von Feusthuber erwähnte emotionale „Entgrenzung“ im Lotte-Bischoff-Kapitel?

Es ist erwähnt worden, wie sehr die unmittelbare Nähe zum Meer, der ansonsten als rational und beherrscht geschilderten Romanfigur, einen Zugang zu ihrer eigenen Emotion und damit zum Eingeständnis eigener Bedürfnisse ermöglicht. Bezeichnend für ihr rationales Wesen ist die beiläufig erwähnte Motivation ihrer Reise, Fritz, ihrem Mann, näher zu sein. Ein Eingeständnis, das sogleich von der angegebenen Abfahrtszeit des Zuges nach Berlin abgelöst wird. Ausschließlich in der Umgebung des Schiffes wird diese *Ratio* durchbrochen. Das Unbewusste, das eine intime Nähe zu Stahlmann oder den Wunsch danach preisgibt, regt sich ausschließlich in der maritimen Umgebung. In der Fata-Morgana-Szene gerät Lotte Bischoff in einen ähnlichen Zustand der Entgrenzung, wie es Géricault in der obsessiven Bewältigung des Schiffbruchbildes erlebt: „Mehr und mehr wurde das Floß zu seiner eigenen Welt.“ (ÄdW, II, S. 16) Noch bevor es zu diesem traumartigen Tiefenbewusstsein kommt, öffnet Lotte Bischoff ihre Sinne für die Umgebung des Meeres.

Der surrealistische Modus der Fata-Morgana-Szene, in der sich die Sexualität als ein unbewusstes Verlangen äußert, ist in einer dichten Wahrnehmungsszene vorbereitet worden, die in ihrer Bildtiefe die Evokationen des *Paysan de Paris* und der *Nadja* von André Breton erreicht⁹⁶. Wie dort benutzt Peter Weiss den „Dämmer der Orte“ und das spannungsvolle Zwischenreich von Natur- und Kulturraum. Bekanntermaßen ist Bretons *Paysan de Paris* reich an maritimen Anspielungen⁹⁷. Die sich entfaltende Raumkunst profitiert nachhaltig vom „irgendwie submarinen Licht“⁹⁸ und den zahlreichen irrationalen Wahrnehmungsgelalten von Seegras und Seesternen bis hin zu Nixen, die plötzlich als Epiphanien die Schaufenstereinlagen verlebendigen und der Prosa ihre surrealistische Qualität geben.

In der unmittelbaren Nähe der Fata-Morgana-Szene in der *Ästhetik des Widerstands* kommt das zum Tragen, was Peter Weiss in *Avantgarde Film* mit Bezug auf Buñuel formuliert hat: „Die Bilder sind voller Traumkraft, sie sind vieldeutig; jedes Detail weckt einen Strom von Gefühlen.“⁹⁹ Der Frachter „Ferm“ befindet sich vor der „Küste Jyllands“ (ÄdW, III, S. 74) und ankert mit einer Reihe anderer Schiffe. Peter Weiss hat die gesamte Überfahrt in eine für den Norden ungewöhnlich heiße Jahreszeit verlegt, in der nicht nur die Temperaturen extrem hoch sind, sondern damit einhergehend, sich meteorologisch-spezifische Lichtver-

⁹⁶ Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 84: „Erst bei Breton wird die eigentümliche Analogisierung von Augenblick und Schönheit in ihrer endgültigen Inkommensurabilität, aber auch in ihrer Notwendigkeit gesetzt: das Schöne als der Augenblick, der Augenblick als das Schöne.“

⁹⁷ Vgl. Louis Aragon: Pariser Landleben. *Paysan de Paris*, a.a.O., S. 58: „Ich spürte wie der Boden unter mir wankt und befinde mich plötzlich als Seemann an Bord eines verfallenen Schlosses.“

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 28

⁹⁹ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 57

hältnisse ergeben. In dieser intensiven Jahreszeit verwandelt sich auch die Topografie der Schärenküste, deren evokative Ausstrahlung Peter Weiss vor allem in seinem Frühwerk *Von Insel zu Insel*¹⁰⁰ genutzt hat, in eine surreale Bildlichkeit. Das Wasser übt in diesem ungewöhnlichen Sommer, in dem die Ausfahrt der Ferm ansteht und in dem sich Europa im dramatischen Kriegszustand befindet, eine Faszination auf die Menschen aus¹⁰¹. Im Meer versuchen sie das Wohlgefühl zu erreichen, das der Roman bereits in der Schwimmbadszene während des Gesprächs mit Stahlmann angedeutet hatte. Unbefangenheit, die Suche nach einem alltäglichen Glück verbindet sich mit dem Aufenthalt an der Küste. In der Nähe des Meeres versuchen sie, (gemeint sind die Schweden) auch die Bedrohung zu sublimieren und der Verantwortung zu entkommen, Widerstand gegen die politischen Verhältnisse im eigenen Land zu leisten:

„Die kurze Zeit des Lichts zwischen den langen Wintern. Welche Tage. Seit Jahren war es zu Midsommar nicht so heiß gewesen. Wer konnte es den Menschen verübeln, daß sie flohn aus ihren stickigen Büros, Läden, Werkstätten, Fabriken. Daß sie sich versteckten im Grün. Daß die tauchten ins Wasser. Daß sie ruderten, segelten hinaus ins Glitzern. Daß sie nicht aufschrien vor Leid, vor Haß.“ (ÄdW, III, S. 72)

Das Sprachbild erzeugt mit seinen Ellipsen eine pathetische Wirkung¹⁰², die Betonung „Welche Tage“ trägt sogar einen beschwörenden Ton, der sich über die zeitliche Begrenztheit der sommerlichen Tage verständigt. Diese Einschätzung wird unterstützt durch die elegische Definition des Midsommars als eine kurze Jahreszeit, die sich zwischen zwei langen Wintern einstellt. Die Jahreszeit des Winters ist negativ konnotiert und weckt Assoziationen von Dunkelheit und Kälte. Den Sommer von zwei langen Wintern begrenzt zu sehen, intensiviert diesen kurzen Zeitraum abermals. Im Bewusstsein der Menschen ist diese zeitliche Einschränkung verankert: „Feiern würde man den Sommer, die Ernte, die Helligkeit.“ (ÄdW, III, S. 72) Das Wasser aufzusuchen, um den alltäglichen Sorgen und Pflichten zu entkommen und im Meer Zerstreuung zu suchen, ist deshalb umso plausibler. Peter Weiss hat mit diesem Sprachbild dem Meer eine kollektive Sogwirkung zugesprochen, die zugleich mit der Formulierung „ins Glitzern“ eine magische Distinktion enthält.

In der Analyse der dem Bischoff-Kapitel vorgelagerten nautischen Bewegungen ist deutlich geworden, dass die semantisch-ästhetische Organisation ineinander greift. Es ist insofern davon auszugehen, dass die kollektive Affinität zum Meer mit der nautischen Zentralpassage, Bischoffs Überfahrt, in Verbindung steht und so gelesen werden muss. Für das Erlebnis Lotte Bischoffs ist die Sommererfahrung der Menschen mit dem Meer auf zweierlei Ebe-

¹⁰⁰ Vgl. Karl Heinz Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bilderwelt, Opladen, 1995, S. 152-159

¹⁰¹ Vgl. Birgit Feusthuber: Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 102: „Wasser ist in diesem Kontext Metapher für die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, Einheit mit der Natur, dem Wiedererlangen einer verlorenen Symbiose.“

¹⁰² Vgl. Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Aachen, 1991, S. 163/164: „Was auffällt, ist die ‚Erlesenheit‘ der Wortwahl. Im Bestreben, ‚verdorbene‘ Wörter zu vermeiden, entfernt sich der Erzähler zwar nicht völlig von der gesprochenen Sprache, hebt sie aber auf eine Höhe, die weit über das Alltägliche hinausführt. Dieser fast feierliche Klang stimmt mit dem Pathos überein, das vor allem im ersten Band allenthalben spürbar wird.“

nen von Bedeutung: in der Differenz und der Gemeinsamkeit. In der Art und Weise, wie Peter Weiss die Kollektiverfahrung an dieser Stelle fikionalisiert hat, ist erkennbar, dass er das Meer und die Sehnsucht danach als ideen- oder motivgeschichtlichen Topos implementieren möchte. Hier weist das gemeinschaftliche Verhalten der Menschen auf einen tief verwurzelten Bezug zum Wasser hin, in das sie eintauchen und dem Meer sowie den Spiegelungen des Lichts darauf, „dem Glitzern“, zustreben¹⁰³. Der Autor hat damit der Hingezogenheit zum Meer eine Signifikanz zugesprochen, die schon deshalb glaubhaft erscheint, weil viele Menschen von dieser Wirkung beeinflusst sind: „Daß sie tauchten ins Wasser. Daß sie ruderten, segelten ...“ (ÄdW, III, S. 72).

Für das gesteigerte Wahrnehmungserlebnis Lotte Bischoffs im Schiffsponton ist diese hier kollektiv geschilderte Erfahrung bedeutsam, weil die poetologisch verfertigte anthropogene Konstante auch für sie selber gilt. Es gehört zum Konstruktionsverfahren der *Ästhetik des Widerstands*, dass ein partikulares Motiv angelegt wird, um es in einen erweiterten Bedeutungszusammenhang zu stellen oder als integratives Modell umzusetzen. Insofern ist die als allgemeine Affinität zum Meer entwickelte Prosasequenz typisch für das imaginativ-ästhetische Verfahren des Romans¹⁰⁴. Das heißt, in dem Verhalten der Menschen, im Midsummer das Meer aufzusuchen, ist ein irrationales Motiv vorgestellt, das aber zu Zerstreung und Wohlbefinden führt¹⁰⁵. Diesen Vorstellungsgehalt als eine Idee des Glücks zu vergegenwärtigen, ist das poetische Interesse. Allein die temporäre Begrenztheit des Midsummers erhebt die Momente am Meer zu auserlesenen Augenblicken und erweckt bei den Menschen gleichzeitig das Bedürfnis, dem Kontinuum der Zeit und der Vergänglichkeit zu begegnen und diese Determiniertheit aufzuhalten. Die Differenz, die Lotte Bischoff vom Verhalten des Kollektivs trennt, ist allein die Einsamkeit ihrer präsentischen Bewusstseinsentgrenzung im Schiffsponton, die sie mit niemandem teilt. Die Wirkung hingegen, die von diesem *Nukleus* des Bischoff-Kapitels ausgeht, verdankt sich der poetologischen Vorberei-

¹⁰³ Vgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 32: „... hier, tief unten im Meer, lebt der Seestern. Das Meer ist das Element der Geburt, des Traums und der Ewigkeit.“

¹⁰⁴ Peter Weiss hat dieses kollektive Verhalten der Menschen, dem Meer und dem Wasser zuzustreben in der Figur Stahlmanns individualisiert. Der angespannten Zeit der gefährdeten Weltlage und des persönlichen Exils begegnet er durch das regelmäßige Schwimmen in einem Stockholmer Hallenbad. Das Wasser mit dem Unbewussten verknüpfend und die persönliche Bedrohung synchronisierend heißt es: „Er habe den Verdacht, dass ihm kürzlich die Kleider in der Kabine des Zentralbads, an der Drottingata, durchsucht worden seien, es sei ihm übrigens, beim Schwimmen, etwas Sonderbares widerfahren, und er hielt inne, sah mich an, mit zusammengekniffenen Augen. Vor ihm aus dem Wasser sei der Kopf Bucharins aufgetaucht, der ja dort einst, bei seinem Besuch in Stockholm, im April Neunzehnhundert Sechzehn, festgenommen und triefend naß abgeführt worden sei. Der Verzicht auf das Schwimmen würde ihm am schwersten fallen, allein der Gang durch den Vorgarten der Badeanstalt, dieser Oase in der Stadt, mit den Brunnenbecken, den Skulpturen und Fliesenverzerrungen, habe ihm Freude bereitet.“ In den architektonischen Details zeigt sich nicht nur die Wahrnehmungsschärfe des Autor-Konstrukteurs Peter Weiss, der hier seine eigenen Kenntnisse zu Stockholm einsetzt, sondern gleichzeitig in dieser Episode ein Paradigma für eine Ästhetik des Widerstands in den Roman implementiert. Am Schluss des Romans wird Stahlmanns Affinität zur Badeanstalt und zum Wasser noch einmal aufgenommen: Bgl. *ÄdW*, III, S. 266: „Ehe er mit den Gefährten zurückkehrte in sein Land, würde er es noch einmal darauf ankommen lassen, mit mir durch die Stadt zu streifen, sich ins blaue Wasser des Zentralbads zu werfen, zu frühstücken im Hotel Continental, großzügige Trinkgelder zu verteilen, und das letzte, was ich von ihm sehn würde, wäre dieses Zwinkern seiner asiatischen Augen.“

¹⁰⁵ Vgl. Alain Corbin: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840*, a.a.O., S. 110: „Wer zum Bad entschlossen ist, konzentriert sich in seinem Verhalten ganz auf die Begegnung mit den Wellen. Es gibt einen klaren Unterschied zwischen dem Spaziergänger und demjenigen, der baden geht.“

tung durch die Midsommar-Episode, die als ein Ephemerer herausgestellt ist und eine Intensitätserfahrung ankündigt.

10.13.1 Nautisch-maritime Kompilation als „Erscheinung im Medium einer Naturimpression“. Todesnähe

Noch bevor Peter Weiss in der Extremsituation der Fata-Morgana-Szene den identifikatorischen Gehalt der Midsommar-Episode integriert, erlebt Lotte Bischoff selber das Maritimale als das Phänomen eines glückhaften Lebensaugenblicks, dem sie sich aussetzt und damit den Widerspruch zur gefährlichen Mission der Einreise nach Nazideutschland überwindet. Der Verwandlungsprozess und das Eindringen in eine tiefenbewusste Ebene, wie sie die Fata Morgana im Ponton zeigt, werden mit einem nautisch-maritimem Sprachbild eingeleitet.

Damit Lotte Bischoff überhaupt in das Intensitätserlebnis und damit in das Unbewusste vordringen kann, zeigt sie Peter Weiss in der Konfrontation mit einem Naturschauspiel, das dem Gepräge, also den spezifischen Lichtevoationen und den topographischen Besonderheiten der Midsommar-Episode ähnelt¹⁰⁶. Das kollektive Glücksbestreben, dem Wasser nahe zu sein und die kurze Zeit des Sommers intensiv am Meer zu verbringen und sich darin zu bewegen, verlagert der Roman in ein kontemplativ vorgetragenes Bewusstsein, das den elegischen Tonfall¹⁰⁷ von „Welche Tage“ aufnimmt. Wie bereits angedeutet, vermengen sich in dem surrealistisch geprägten Stimmungsbild visuelle Sensationen aus dem Naturbereich mit technifizierten Gegenständen. Das Naturschauspiel der Illuminationen durch die Midsommar-Sonne erfährt erst durch die anthropogenen Einflüsse seine eigentliche Symbolkraft:

„... an den Bordwänden in großen Lettern der Landesname, lagen die Schiffe im dämmrigen Licht, das Meer war glatt, das Wasser trug verhaltne Stimmen heran ... die gesunkne Sonne legte einen rostroten, violetten Schein auf die niedrigen Wolken, bis jene eigentümliche irisierende Nachtdämmerung eintrat, die sich ein paar Stunden später wieder roafarben aufhellte. Sie kauerte auf der Truhe, gab sich dem Anblick hin. Was war es, fragte sie sich, das den Eindruck von Schönheit vermittelte. War es die harmonische Anordnung der langgestreckten Silhouetten von Schiffskörpern, mit den Reihen der Fähnchen, die sich schräg hinauf zu den Mastspitzen zogen, war es die scheinbare Schwerelosigkeit, die sich aus der Lage der Schiffe zwischen Himmel und Wasser ergab. Das helle Grün des Himmels wurde aufgenommen vom Meer, die beiden Tönungen verschmolzen, lösten die Horizontlinie fast auf, und doch war es kein Kunstwerk, keine von Menschenhand geschaffne bildhafte Verdichtung, sondern etwas, das einer praktischen, technischen Regelung entsprach, es waren Frachter mitten im Krieg, bedroht von Minen und Flugzeugangriffen, und trotzdem versetzte sie das Verhältnis zwischen den schwebenden Formen und den durchsichtigen Flächen des Hintergrunds in einen Zustand des Glücks.“ (ÄdW, III, S. 74)

¹⁰⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 76/77: „Auch hier stellt sich der Augenblick der reinen Erscheinung im Medium von Naturimpressionen dar ...“

¹⁰⁷ Bohrer hat bereits den Tonfall in der *Ästhetik des Widerstands* als „lakonische, schöne Prosa“ bezeichnet. Vgl. (ders.): Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, a.a.O., S. 22, vgl. Alexander Smolczyk: Bildersturm – Peter Weiss’ *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 316: „Der Ton ist immer gleich hoch und feierlich; es gibt nie etwas zu lachen. Alle Figuren sprechen im gleichen gefäßen Stil, wie im klassizistischen Drama. Auch alle „Dokumente“ werden stilistische anverwandelt, in den gleichen Ton getaucht. Jeder Satz legt Rechenschaft ab wie vor einem jüngsten Gericht.“

Ohne das hoch verdichtete Sprachbild im einzelnen zu analysieren, fällt vor allem die symbolische Verdichtung von wechselnden Lichteinflüssen auf, ein „atmosphärisches Spiel von Lichtwechseln“¹⁰⁸ und den als Konvoi auftretenden Schiffskörpern. Die Intensitätserfahrung unterscheidet sich von den aktiven Handlungen, ins Meer hinaus zu rudern oder zu segeln, dadurch, dass hier das Phänomen eines glückhaften Lebensaugenblicks introvertiert wird. Das konventionelle Selbstgefühl oder das Bewusstsein für das eigene Ich weicht der vollständigen Erfassung dieses ekstatischen Augenblicks¹⁰⁹. Grenzen lösen sich auf, der Himmel und das Meer geraten zu „durchsichtigen Flächen“, die Schiffe verschwimmen zu „schwebenden Formen“. Die schemenhafte Wahrnehmung am Ende der Episode geriert selbst zur Fata-Morgana, die sich im Bewusstsein der Lotte Bischoff als Glücksmoment äußert.

Ausgehend von der Prädominanz des Schreckens in der *Ästhetik des Widerstands* sind diese Augenblicke der glücklichen Ekstase und der Vermittlung eines Naturschönen als eine literarisch vollzogene Natur-Imagination selten. Auf die Beziehung der Natur im surrealistischen Schlüsseltext, dem *Paysan de Paris*¹¹⁰, ist bereits hingewiesen worden, vor allem auf die maritimen Embleme, die sich mit den architektonisch-technischen Vorstellungsgehalten zusammen entfalten und zu einem semi-maritimen Phantasma zerfließen¹¹¹. Vor allem aber die ambivalenten Lichtverhältnisse, die durch das schräg stehende Glas der Passagendächer hervorgerufen werden und in denen sich die Schaufenstereinlagen zusätzlich spiegeln, sind als surrealistische Äquivalenten zu den Illuminationen in Weiss' Prosaepisode zu lesen. Wie aber ist die maritime Imagination bei Peter Weiss verfertigt, und welcher Befund ergibt sich daraus? Anders gefragt: Was ist die dahinter stehende Autor-Intention, vor allem mit Blick auf die Fata-Morgana-Szene im beengten Schiffsponton?

In der Kontemplation Lotte Bischoffs ist zunächst der Vorstellungsgehalt des Midsommars als „kurze Zeit des Lichts“ näher bestimmt. Das heißt, was die Menschen bewegt, ins Meer hinauszusegeln, wird als eine individuelle Naturerfahrung in der Bewusstseinssphäre Lotte Bischoffs erweitert. Das Kollektive ist damit in ein Individuelles überführt und dort als eine ephemere Erfahrung transzendiert. Es ist das Prinzip der konzentrisch sich ausdehnenden Motivik, wie es bereits aus der Episode mit dem „Schraubentunnel“ bekannt ist. Weiss entwickelt demnach angedeutete Motive und Vorstellungsgehalte im entgrenzten Bewusst-

¹⁰⁸ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 100

¹⁰⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*, a.a.O., S. 86: „Keine inhaltliche Erklärung in bezug auf die Wirkung auslösende Erscheinung, ausschließlich die Allusion hinsichtlich des Wahrnehmbaren.“

¹¹⁰ Vgl. ders.: *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*, a.a.O. S. 222: „Die Phantasmen, die Breton in *Nadja* oder Aragon in *Paysan de Paris* erfinden, sind hingegen mit einem solchen Realismus nicht zu konfrontieren, sondern stellen eine letzte Ausdifferenzierung des romantisch „Unendlichen“ dar. Ebenfalls wird der traditionelle Ichbegriff in *Nadja* methodisch in einen ästhetischen transformiert.“

¹¹¹ Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 57: „In Höhe der Druckerei, die Visitenkarten gleich zum Mitnehmen druckt, genau oberhalb der kleinen Treppe, über die man zur Rue Chauchat gelangt, an dieser äußersten Spitze des Geheimnisses der Mitternacht zu, wo die Grotte sich auf eine tiefe Bucht hin öffnet ... und wo an der Grenze zweier Tage verschiedene Lichtverhältnisse die äußere Realität der inneren der Passage gegenüberstellen, in dieser fremd anmutenden Zone, wo alles ein Lapsus ist ... hier laßt uns etwas verweilen, um diesen Taumel zu spüren - wie ein Mensch, der am Rande seiner Abgründe innehält ... „

seinszustand Lotte Bischoffs. Der „Eindruck von Schönheit“ ergibt sich aus dem Naturphänomen selbst, also den begünstigten meteorologischen Gegebenheiten - „das Wetter begann sich aufzuklären“ (ÄdW, III, S. 74) - und der ruhigen See - „das Meer war glatt“ - sowie der gleichzeitigen Anwesenheit von Schiffen, die sich in dieser Umgebung aufhalten: „Der Konvoi, bestehend aus fünfzehn Schiffen, zog hufeisenförmig, in halber Fahrt, östlich der Küste Jyllands entlang ...“ (ÄdW, III, S. 74)

Bevor das Naturbild als surreale Epiphanie charakterisiert wird, ist der Schiffskonvoi näher zu betrachten. In der als „Zustand des Glücks“ vermittelten Wirkung des gesamten maritimen Szenarios auf Lotte Bischoff¹¹², geht gerade von den Schiffen eine nachhaltige Wirkung aus. Der Text legt sie auf mehreren Ebenen an. Zunächst wohnt den Schiffen, die hier in einer bestimmten Formation auftreten, ein grundsätzlich allegorischer Mehrwert inne. Das Schiffssymbol tritt durch den Verband von „fünfzehn“ Frachtern demnach in einer potenzierten Art und Weise auf. Diese symbolisch-evokative Wirkung eines nautischen Agglomerats nimmt die Prosaepisode zweifellos in Anspruch. Bestärkt ist diese symbolische Attraktivität, die durch die Ausstattungsmerkmale von Wimpeln, Beschriftungen und Ankern detailliert ergänzt wird, dadurch, dass sich die Schiffe unmittelbar vor ihrer Ankerung „in halber Fahrt“ bewegen.

Dieser zeitverzögerte Movens-Charakter deutet einerseits in die Richtung einer Gefährdung und löst eine unbestimmte Erwartungshaltung aus, andererseits stimmen damit die retardierenden, naturalen Bewegungen des Sonnenuntergangs mit der eingeschränkten Fahrleistung der Schiffe überein. Dieser Schiffsverband unter der meteorologisch-geografischen Kulisse der Schärenlandschaft führt dazu, dass die wahrnehmende Lotte Bischoff die Szenerie als „von Menschenhand geschaffne bildhafte Verdichtung“ bezeichnet. Angesichts der Naturphänomene des Midsommars, deren prozessualer Verlauf geschildert wird, ist diese Überbewertung des anthropogenen Einflusses bemerkenswert. Lotte Bischoff gibt damit dem durch die Navigation organisierten Bild der nahe beieinander liegenden Frachter den Vortritt gegenüber den autarken, naturalen Emblemen von Meer, Horizont, Himmel und Küste.

Das nautische Element, das Navigieren von fünfzehn Frachtern zu einem Aggregat als eine „von Menschenhand geschaffene“ Einheit dominiert das maritime Element. Der Autor benutzt für diese navigatorische Leistung eine eher distanzierten Formulierung: Die Rede

¹¹² Vgl. Birgit Feusthuber: Weibliche Spurensuche in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Jürgen Gabers/et al. (Hrsg.): *Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, a.a.O.*, S. 233: „Wichtiges Merkmal ihres spezifisch weiblichen Widerstands scheint mir auch ihre – inmitten umfassender Zerstörung – nicht verlorengegangene sinnliche Aufnahmefähigkeit all dessen zu sein, was ich hier mit Natur, Kunst und Phantasie im weitesten Sinn bezeichnen möchte. Ein Beispiel dafür wären ihre Empfindungen bei der Überfahrt, als ihr die ambivalente Schönheit eines Sonnenuntergangs im Jahr 1941 zuteil wird ...“ Auch wenn die vorgelegte Analyse der Autorin wichtige Aspekte des Lotte-Bischoff-Kapitels erörtert, so schimmert zuweilen an Carol Gilligan erinnernde Konstatierung einer spezifisch weiblichen Moral durch. In der Tat ist die Überlegung nach einer besonderen Betonung der weiblichen Figuren durch den Autor Peter Weiss statthaft, der Autor folgt aber einem übergeordneten literarästhetischen Konstrukt, in dessen Zentrum die Ich-Figur steht. Diese bündelt die Erfahrungen und Wahrnehmungen sämtlicher Romanfiguren – unabhängig davon, ob sie weiblichen oder männlichen Geschlechts sind. Nicht die Frage der Beziehung der Geschlechter untereinander wirft der Roman auf, sondern die am *Floß der Medusa* erörterte und weiter reichende, „... ob das Geschlechtliche unter der tödlichen Bedrohung jede Bedeutung verlor ...“ (ÄdW, II, S. 16)

ist von einer „praktischen, technischen Reglung“. In der Beurteilung des Naturschauspiels und der Perspektivisierung der wahrnehmenden Figur liegt also die Gewichtung auf dem gefährdeten Schiffskonvoi und nicht auf der pittoresken Naturerscheinung. Dieses Paradoxon findet schließlich seine Begründung darin, dass das technische Ensemble von Schiffen nachhaltig von „Minen und Flugzeugangriffen“ bedroht ist. Diese jederzeit mögliche Umschlägigkeit, die „Schnelligkeit und Heftigkeit, in der Lebendiges ausgelöscht werden konnte“ (ÄdW, II, S. 345), ist aber eines der entscheidenden Bestimmungsmerkmale der Ereignisbilder aus dem II. Band der *Ästhetik des Widerstands*.

Dieses Kriterium zu favorisieren, scheint aber erst den „Eindruck von Schönheit“ zu vermitteln und führt schließlich zum „Zustand des Glücks“, wie es am Ende der Prosaepisode heißt. Mehrfach hat Peter Weiss in den *Notizbüchern* auf das ästhetische Primat hingewiesen, dass die aus den Kunstwerken gewonnenen Erkenntnisse, sich direkt in der Schilderung der Ereignisse niederschlagen.

Es klingt wie ein subtiler Hinweis in der Midsomar-Prosasequenz, dass die ästhetischen Evokationen des Meeres und der bedrohten Schiffe gerade aus der künstlerischen Domäne herausgehalten werden sollen: „... und doch war es kein Kunstwerk“. Dennoch aber *expressis verbis* auf die Kunst zu sprechen zu kommen, ist eine poetologische Idee des Autors: Auch wenn sich Lotte Bischoff in ihrer Perspektivierung des Wahrgenommenen der Kunst-Zuordnung verweigert, so ist die sprachliche Verfertigung ihrer Wahrnehmung umso nachhaltiger in ihrer Ästhetik betont. Festzuhalten ist, dass die Ahnung einer Gefährdung der wahrgenommenen Schönheit erst die ästhetische Qualität des Gesehenen ausmacht¹¹³. Der Gefahrenmoment bezieht sich dabei ausschließlich auf den vor der Küste ankernden Schiffsverbund. Damit ist in der assoziativen Verbindung zu Géricaults *Floß der Medusa* der Moment zitiert, als der Farbige die am Horizont auftauchende Brigg herbeiwinkt und die Entscheidung erzwingt, „... gemeinsam würden sie jetzt untergehn oder gemeinsam überleben.“ (ÄdW, II, S. 345) Diese beiden Alternativen gelten auch für die Besatzungen der als Konvoi fahrenden oder ankernden Frachter, die bei einem plötzlich einsetzenden Flugzeugangriff oder beim Überfahren einer Mine gemeinsam untergehen oder überleben würden.

10.13.2 Ästhetische Analogie: Naturschauspiel des Midommars und der Pico de Teyde auf der Fahrt der „Medusa“

Dass Peter Weiss diesen Moment der Todesnähe auf dem *Floß der Medusa* als eine Korrespondenz zur Midsommar-Szene etabliert, lässt sich durch weitere Assoziationen bestätigen.

¹¹³ Bezeichnend für die ekstatische Naturerfahrung Lotte Bischoffs in der maritimen Umgebung ist die signifikante Tendenz der Auflösung nicht nur des eigenen Ich, sondern der erwähnten verifizierbaren Zeichen zugunsten einer verschwimmenden und emphatischen Zeiterfahrung, die geradezu elektrisch geladen scheint. Vgl. hierzu einen Hinweis auf Hofmannsthal in: Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*, a.a.O., S. 165: „Hofmannsthal gibt in dem 1907 erstmals veröffentlichten Aufsatz (gem. ist „Der Dichter und diese Zeit“; Anm. M.W.) der Vorkriegszeit die Dignität epochaler Einmaligkeit. Er entwickelt ein Zeitgefühl, das geladen ist von pathetischer Erwartung. Er begründet dies charakteristischerweise aber nicht durch politische oder historische Hinweise. Vielmehr bringt er solch verifizierbare Aspekte zum Verschwinden und verrätstelt die Gegenwart zu einer Dimension des Geheimnisses und der Gefahr.“

Die als Konvoi mit eingeschränkter Geschwindigkeit fahrenden Schiffe, die die Reise entlang der Küste unterbrechen müssen, weisen strukturelle Ähnlichkeiten mit der Expedition der „Medusa“ auf, die Gegenstand des Überlebensberichts von Corréard und Savigny ist. Gemeinsam ist beiden nautischen Bewegungen, dass in ihnen der Vorstellungsgehalt einer Schiffsgruppe verkörpert ist, der sich in unmittelbarer Küstennähe aufhält und sich in langsamer Fahrt bewegt¹¹⁴. Wird in der Midsommar-Szene der Frachter „Ferm“ von anderen Schiffen flankiert und somit ein Konglomerat gebildet, so ist in der *Narratio* zum Schiffbruch der Medusa ebenfalls von weiteren Begleitschiffen die Rede. Die als Konvoi segelnde Schiffsformation ist dabei mit unterschiedlichen Begrifflichkeiten belegt. Peter Weiss benutzt verschiedene *Termini*, um die Schiffsbewegung als eine Gruppen-Expedition zu betonen: „... bei gutem Wind, hatte das nach dem Senegal beordnete Geschwader“ (ÄdW, II, S. 7), „Wieder auf offener See, passierte die Flotte am ersten Juli das Cap Bojodor“ (ÄdW, II, S. 10/11) oder: „Während die Flottille auf das Ufer zusteuerte“ (ÄdW, II, S. 13). Am deutlichsten tritt dieses hervor, als die Namen der Schiffe und die unterschiedlichen Schiffstypen genannt werden, die das Hauptschiff der „Medusa“ begleiten:

„An Bord des durch den Golf von Biscaya steuernden Flaggschiffs Medusa befanden sich der Gouverneur und die übrigen Beamten ... Insgesamt wurden vom Seefahrtsministerium dreihundertundfünfundsechzig Menschen nach dem Senegal ausgeschickt, von denen etwa zweihundertundvierzig auf die Fregatte und die anderen auf die Korvette Echo, die Bark Loire und die Brigg Argus kamen ...“ (ÄdW, II, S. 8)

Auch meteorologische Distinktionen sind in der Paraphrase des Überlebensberichts Gegenstand der Betrachtung und als atmosphärische Korrespondenzen zur Midsommar-Szene zu lesen. Die Umseglung des Kap Finisterre findet bei „schönem Wetter und schwachem Nordost“ als vorherrschende Wetterbedingungen statt. Für die Bischoff-Reise heißt es: „... das Meer war glatt“ (ÄdW, III, S. 74). In der literarischen Verfertigung taucht demnach die Navigation der „Medusa“ unter ähnlich günstigen Bedingungen wie die Fahrt der „Ferm“ und ihrer Begleitschiffe, „in halber Fahrt, östlich der Küste Jyllands“ (ÄdW, III, S. 74), als imaginative Reminiszenz wieder auf.

Eine weitere Analogie zwischen der Senegal-Expedition und der Bischoff-Reise ergibt sich aus den ineinander übergehenden Färbungen von Meer und Himmel zu einem einheitlichen Farbton: „Das helle Grün des Himmels wurde aufgenommen vom Meer, die beiden Tönungen verschmolzen, lösten die Horizontlinie fast auf ...“ (ÄdW, III, S. 74). Damit ist ein Amalgam beschrieben, das auch den Farbauftrag Géricaults auf „der monochrom wirkenden Bildfläche“ (ÄdW, II, S. 21), auf dem *Floß der Medusa*, prägt, als sich dieser in seiner Obsessivität¹¹⁵ bereits selber als Schiffbrüchiger wähnt: „Dahintreibend ... in wolkenglei-

¹¹⁴ Im Zusammenhang mit einem Film von Henrik Galeen (1925) spricht Peter Weiss vom einem „technischen Raffinement“ und einer „magische(n) Lichtführung“; beide Kategorien können auf die Verfertigung der maritimen Szene in der *Ästhetik des Widerstands* übertragen. Vgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 17

¹¹⁵ Vgl. Kurt Oesterle: *Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 189: „Fremdes Leiden schlägt um in eigenes: Eine von Savigny und Corréard erwähnte Frau auf dem Unglücksgefährt verwandelt sich in Géricaults Vorstudie zu der von ihm verlassenen Mutter seines unehelichen Sohnes; auch seine eigene, früh verstorbene Mutter „erschien ihm“, „ein gewaltiges Ver-

chem Gewässer, fühlte Géricault ...“ (ÄdW, II, S. 16). Die ähnlichen Farben von Himmel und Meer führen schließlich auf dem Schiff zu einer verhängnisvollen Ereigniskette:

„Der vom Marineministerium angewiesenen Route folgend, navigierten die Schiffe zwischen Rudeln von Felsen hindurch, die Warnungen einiger Seeleute abweisend, glaubte der Befehlshaber der Fregatte, das Cap Blanc gesichtet zu haben, doch hatte er es, was sich bald zeigte, mit einer dicken Wolke verwechselt.“ (ÄdW, II, S. 11)

Deutlicher kommt die Parallele der beiden nautischen Szenen zum Ausdruck, als die Flotte der „Medusa“ die Kanarischen Inseln erreicht und sich aus der Wahrnehmungsperspektive der Seefahrer ein extravagantes Naturschauspiel bietet. Die Autoren, so versichert es der Protagonist bei seiner Pariser Lektüre, kommen ebenfalls nicht umhin, angesichts der Naturphänomene bei der „Einfahrt in Bucht von Santa Cruz“ (ÄdW, II, S. 9) den „Eindruck von Schönheit“ wiederzugeben, wie es im Bischoff-Kapitel heißt:

„Am folgenden Morgen wurden die Inseln Selvagens gesichtet, und bei Sonnenuntergang Teneriffa, ein Schauspiel, das die Verfasser (gemeint sind die beiden Autoren Corréard und Savigny, Anm. MW) zunächst hinriß zur Schildrung der majestätischen Gestalt des Pico de Teide ...“ (ÄdW, II, S. 9)

Auch hier evoziert der Sonnenuntergang aus der Perspektive des Schiffes eine pathetische Stimmung, die Peter Weiss aber nicht weiter paraphrasiert oder als Zitat in seinen Textkorpus integriert, sondern lediglich als Andeutung darauf hinweist, dass sich diese Schilderung auf den vom Meer aus sichtbaren Vulkanberg auf der Insel Teneriffa bezieht. Ein bezeichnendes Signalwort ist in diesem Zusammenhang das Verb „hinreißen“, das in einem Widerspruch zum „Sinn für Genauigkeit“ steht, „den die Autoren schon bei der Aufzählung der Teilnehmer an der Expedition an den Tag gelegt hatten“ (ÄdW, II, S. 9).

Es ist gerade der rationale Beobachtungsstil des Überlebensberichts, den der Ich-Erzähler sofort diagnostiziert, als er die ersten Seiten in der Bibliothek der Cercles des Nations liest und dem er eine positive Wirkung¹¹⁶ gegen seine innere Unruhe zuspricht: „Von den Sätzen auf den vergilbten Seiten ging eine ungemein beruhigende Wirkung aus, obgleich der Bericht sich mit Gewißheit auf die Katastrophe hinbewegte.“ (ÄdW, II, S. 7). Konträr zu dieser rationalen, auf Fakten und Hintergründe zielenden Schreibweise, erscheint dem Ich-Erzähler der Exkurs der beiden Autoren über das Naturphänomen des Pico de Teyde auf

langen nach ihrer Nähe“ sucht ihn heim. Spätestens hier geht der Prozeß der Bildschöpfung in ein Psychodrama des Malers über. Das Stadium seiner größten Intensität verläuft nach dem psychoanalytischen Muster der Übertragung: An Beteiligten der Seekatastrophe aktualisieren sich Géricaults ureigenste Konflikte.“

¹¹⁶ Vgl. hierzu den Aufsatz von Rüniger, der den rationalen Überlebensbericht und das von Emotionen geprägte Gemälde gegenüberstellt und hier einen dezidierten Entscheidungsprozeß des Ich-Erzählers entwickelt sieht, wie er sein eigenes ästhetisches Verfahren bestimmen soll. Berthold Rüniger: Rationale Katharsis in der Ästhetik des Widerstands. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, Frankfurt/M., 1986, S. 232: „Die ‚beruhigende Wirkung‘ und die ‚Schlichtung‘ seiner Verwirrung, die der Ich-Erzähler vom Bericht empfängt und die das Gegenteil von Géricaults Exaltation ist, lassen sich erklären, wenn man den Bericht in seiner Rationalität und Konkretheit zur Kenntnis nimmt und im Zusammenhang mit den Aufgaben sieht, die der Ich-Erzähler nach der Niederlage in Spanien zu lösen hat.“

Teneriffa¹¹⁷ als irrational oder von einer emotionalen Laune geprägt. Ausschlaggebend ist der stilistische Wechsel von der nüchternen Berichterstattung zum poetischen Vergleich. Die metaphorische Schreibweise, die vulkanische Aktivität des Pico de Teyde zu ästhetisieren oder gar zu romantisieren, statt sich ausschließlich auf das geographisch-geologische *Faktum* zu beschränken, führt zur Beurteilung, dass sich die beiden Autoren bei ihrer Schilderung haben „hinreißen ... lassen“.

Dem Ich-Erzähler fällt demnach der Stilbruch auf, die auf Faktizität zielende Schreibweise zu verlassen, die morphologische Struktur des Vulkanbergs als „majestätisch“ zu emphatisieren und damit den Berg zu personifizieren: „Das Haupt wie mit Feuer gekrönt“. Für die Situation der Besatzung der „Medusa“ und der Widerstandskämpferin Lotte Bischoff auf dem Frachter „Ferm“ ergibt sich damit die Parallele, dass im nautischen Moment, der gleichzeitig ein gefährdeter ist, eine irrationale Regung Einlass in das Bewusstsein findet und eine Emotion auslöst. In beiden nautischen Szenen wird der Eindruck erweckt, als sei das Realisieren des Naturschönen¹¹⁸ die Zäsur einer ansonsten rationalen Herangehensweise. Genau wie die beiden Verfasser des Überlebensberichts darauf bedacht sind, einen dokumentarischen Bericht zu verfassen, in dem Subjektivistisches ausgeklammert wird, steht die Bischoff-Reise unter der Prämisse einer nüchtern-planerischen Pflichterfüllung¹¹⁹, die das Emotionale ausschließen oder sogar verdrängen soll. Dass aber das Naturschöne in der Midsommar-Nacht als ein ekstatischer Glücksmoment erlebt wird, und dass sich Lotte Bischoff, wie die beiden Chronisten Corréard und Savigny, dazu hinreißen lässt, das Naturschauspiel zu genießen und damit als emotionales Ereignis zuzulassen, zeigt, wie porös die

¹¹⁷ Der genannte Exkurs, den der Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* erwähnt, findet sich in der deutschen Übertragung des Textes. Sie ist wortgleich mit der Übersetzung, die der Protagonist in der Pariser Bibliothek entdeckt, „... die Schrift der beiden Überlebenden, Savigny und Corréard, die ich in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung ... las“ (ÄdW, II, S. 9); Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 1987: „Spät abends sah man Madeira sehr deutlich; am folgenden Tag mit Sonnenuntergang entdeckte man die Insel Salvages und abends den Pico von Teneriffa auf der Insel dieses Namens. Dieser hohe Berg, hinter welchem die Sonne soeben untergegangen war, gewährte uns ein wahrhaft majestätisches Schauspiel; sein erhabenes Haupt schien wie mit Feuer gekrönt. (...) Nach Umseglung einer Spitze, die in das Meer hervorragt, kamen wir in die Bucht, wo sich die Stadt Sainte Croix befindet. Der Anblick von Teneriffa ist majestätisch. Die ganze Insel besteht aus sehr hohen Bergen, auf welchen sich fruchtbare Felsen befinden, die von solcher Gestalt sind, dass sie sich nordwärts senkrecht über das Meer erheben und jeden Augenblick mit ihrem Umsturz die Schiffe zu bedrohen scheinen, die zu ihren Füßen vorbeisegeln. Dieselben werden noch von dem Pico überragt, dessen Gipfel sich in den Wolken verliert.“

¹¹⁸ Die *Ästhetik des Widerstands* hat die Schönheit der Natur im Bewusstsein der Todesnähe fiktionalisiert. Ein nachdrückliches Beispiel ist die Figur Münzenberg, die besonders gern im Wald spazieren geht und hier ihren Schergen zum Opfer fällt. In einer Episode wird dieses Naturschöne erinnert und eine für das Plötzensee-Kapitel relevante Todesevokation entwickelt: „Beim Gedanken des Erhängens im Wald, diesem Wald, der, wie Hodan gesagt hatte, Münzenbergs Sinn für die Schönheit der Natur entsprochen haben müsse, diesem Wald in der hügeligen Landschaft zwischen Rhône und Isère, die in ihm einzig das Gefühl von Freiheit und Wanderlust hatte wecken können, versuchte ich, mir die Sekunde vorzustellen, in der sich das Seil um Münzenbergs Hals zusammenzog, die Sekunde unter dem Ast, an dem er aufgehängt worden war, die Sekunde, als die Gedächtnisbläschen in seinem Gehirn zerplatzten und die dichte einzigartige Welt in der grauen Substanz explodierte ...“ (ÄdW, II, S. 23)

¹¹⁹ ÄdW, III, S. 69: „Bei unerwarteten Begegnungen immer umwenden, dich an irgendwas zu schaffen machen, hatte Wahlström gesagt. Wenn es klappt, dann klappts, hatte sie geantwortet. Alle möglichen Zufälle waren besprochen worden. Überlegungen waren angestellt worden, wie man sich in dieser oder jener Lage verhalten sollte ... Es war gekocht und gebraten worden, der Tisch war gedeckt, bis kurz vor Mitternacht wurde gegessen und getrunken, sie aber hatte ihr Glas nicht geleert.“

sogenannte *Ratio* für das Unbewusste ist, und wie es entscheidend die Wahrnehmung beeinflusst.

10.13.3 Das Naturschöne als Einlass für Tiefenbewusstes

Die Fata-Morgana-Szene im Schiffsleib stellt den Höhepunkt dieser Kontoverse dar. Begünstigt durch die maritime Umgebung und durch den somnambulen Zustand setzt ein Tiefenbewusstsein für eine pränatale Existenz ein¹²⁰. Der Wunsch, in den intrauterinen Raum zurückzukehren, geht einher mit einer Sexualphantasie und verdrängt die auf Vernunft und Disziplin gründende Realität. Als das Schiff noch vor Anker liegt, sind diese geltenden Maximen noch präsent:

„Im Rumpf des Schiffs, durch die Vertäuung wie durch eine Nabelschnur mit dem Land verbunden, war sie in einen Zustand versetzt, in dem es kein Freisein und keine Zugehörigkeit gab.“ (ÄdW, III, S. 70)

Erst als die Ferm im Hafen von Göteborg ablegt, ist Lotte Bischoff für ihr eigenes emotionales Bewusstsein offen und bereit, sich dem Unbewussten zu stellen: „Die Seile fielen, und damit ihre Verstrickungen.“ (ÄdW, III, S. 71) Ähnlich wie bei Géricault führt die Beschäftigung mit dem nautischen Gegenstand - beim Maler ist es die Suche nach einer geeigneten Komposition, bei Lotte Bischoff die Auseinandersetzung mit der Schiffspassage - dazu, sich neben den Emotionen auch die eigenen *Traumata* zu vergegenwärtigen. Die Nähe des Meeres begünstigt den Zugang zu verdrängten Potentialen und fördert sie an die Oberfläche, wie es in Peter Weiss früher Prosa *Die Situation* dargestellt ist: „... und da kamen die saugenden Wellen zurück, und endlich kam das Vergessen, das Vergessen tief unten auf dem Grund der Erschöpfung“¹²¹. Géricault fühlt sich mit dem *Floß der Medusa* an das verlassene Kind in ihm erinnert¹²², als er der Frauenfigur auf bei der Bildkomposition Beachtung schenkt. Er reflektiert die eigene Kindheit und das Erwachen der Sexualität:

„... umgeben von Halluzinationen, es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war, ein gewaltiges Verlangen nach ihrer Nähe überkam ihn ... Sein Dasein, das war für ihn dieses Dahingleiten auf dem Floß, er verzehrte sich nach der Frau, die ihm die Mutter ersetzt hatte, der Frau des Bruders der Mutter ...“ (ÄdW, II, S. 17)

Peter Weiss' Faszination am nautisch-maritimen Vorstellungsbereich, in dem sexuelle Phantasien ausgetragen werden, ist seit den frühen Prosastücken besetzt und bezieht vor allem tiefenbewusste Inhalte, wie das Geburtstrauma sowie die Idee einer Rückkehr in den

¹²⁰ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 740: „20/8 Die pränatalen Bewegungen und Träume – Sehnsucht zurück in den Mutterleib = Todessehnsucht. Als Embryo waren wir nicht in dieser Wirklichkeit, doch von unsrer Wirklichkeit aus können wir uns das Dasein als Embryo vorstellen. Den Tod können wir uns nicht vorstellen, ebenso wenig wie das Embryo sich das Leben vorstellen kann. Doch sind wir mit dem Tod so nah, wie das Embryo dem äußeren Leben, und der Vorstellung von diesem Leben, nah ist.“

¹²¹ Peter Weiss: *Die Situation*, a.a.O., S. 197

¹²² Vgl. Kurt Oesterle: *Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 190: „Entgegen den ästhetischen, politischen und moralischen Aufgaben des Höllenfahrs gerät der Maler des Medusafloßes vermittle seiner künstlerischen Arbeit noch tiefer in die Verstrickung mit sich selbst.“

Mutterleib, mit ein. „Das Meer“, so schreibt Weiss in *Avantgarde Film*, „ist das Element der Geburt, des Traums und der Ewigkeit.“¹²³ Peter Weiss' frühe Prosa und das Abschlusswerk *Die Ästhetik des Widerstands* tragen diese von Otto Rank entwickelte Vorstellung aus der Tiefenpsychologie poetologisch vor. So wie für Géricault das Floß zu seiner Welt wird, in der sich vielfältige Projektionen, Erinnerungen, Traumata und Gefühle binden, so ist Lotte Bischoff existentiell mit dem Schiff verbunden und trägt in ihm ihre unbewussten Wünsche und Triebe sowie ihre verdrängten Erinnerungen und Verletzungen aus: „... sie war selbst dieses Schiff, hatte seinen Puls, seine Regungen im Ohr, in den Fingerspitzen, ihre Haut war eins mit den vibrierenden Platten.“ (ÄdW, III, S. 71)

Dieses Gefühl der vollständigen Übereinstimmung des eigenen Organismus mit dem Schiffsinneren ist an sich schon eine Phantasmagorie und ein Paradigma für einen außergewöhnlichen Bewusstseinszustand. Das erweiterte Bewusstsein führt dazu, sich den verdrängten Emotionen zu stellen und sie zu erleben. Im somnambulen Zustand der Fata-Morgana-Szene steigert sich diese Kongruenz zwischen dem Innenleben des Schiffs und dem Organismus so weit, dass Lotte Bischoff in ein erotisches Phantasma fällt und schließlich Stahlmann als die Projektionsfigur ihrer Sehnsüchte erkennt:

„Sie stürzte sich ins Meer. Sie lag im glühenden Sand. Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer. Ihre Augen füllten sich mit Blut. Bald würde sich Schwärze ausbreiten in ihr. Stahlmann hob vor ihr die Hand. Sachte, sachte, sagte er. Atme tief und gleichmäßig.“ (ÄdW, III, S. 75)

Die gegenläufigen Bewegungsverben „stürzen“, „anfüllen“ und „ausbreiten“ sind einerseits mit den beiden amorphen Elementen „Meer“ und „Sand“ verknüpft, ihr metaphorischer Mehrwert geht aber über diesen stofflichen Charakter hinaus und zielt auf die Körpervorgänge, den ekstatischen Moment des Orgasmus und der Ejakulation. Das Meer, der Strand und die wogenden Wellen, stets in Verbindung mit Bewegungsvorgängen, weisen seit Peter Weiss' Frühwerk über ihre geographische Signifikanz hinaus und sind mit der Regression, dem Urwunsch, in den Mutterleib zurückzukehren, konnotiert¹²⁴. Bevorzugt bilden diese Elemente darüber hinaus die metaphorisch begünstigende Phantasielandschaft für den sexuellen Akt. Sich ins Meer zu stürzen¹²⁵, ist bei Peter Weiss seit den frühen Prosastücken meist in eine allegorische Duplizität umgesetzt: Sind die Bewegungen in der Nähe der Wellen und am Sandstrand primär als sexuelle Handlungen erkennbar, so bildet sich darin gleichzeitig ein regressiv-tiefenbewusster Rückkehrwunsch in ein *Ur-Fluidum* ab. Sexualität geht als ein ästhetisches Junktim einher mit der Idee einer intrauterinen Rückkehr.

¹²³ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 32

¹²⁴ Peter Weiss: *Das Duell*, a.a.O., S. 282: „Er lief durch ein rotes Meer, durch ein violettes Meer, ein schwarzes Meer. Er sah die Mutter, sie hatte einen Wolfskopf und riesige, harte Brüste, die sich ihm entgegenstreckten. Er griff nach den Brüsten, deren Warzen starr wie Eisenschrauben standen und aus denen Schlangenzungen hervorstießen, ihn leckten, ihn umspielten. Ja, er wollte sich von ihr verschlingen lassen, wollte sich von ihrem Gift durchtränken lassen.“

¹²⁵ Zur Metaphorik des Sturzes in Peter Weiss' Werk liegen Erkenntnisse vor. In: Karl Heinz Götze: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster in der Bilderwelt von Peter Weiss*, Opladen, 1995. S. 91: „Die Vorstellung des Sturzes aus großer Höhe, die Vorstellung der Rückkehr in den Mutterleib ist für Peter Weiss während seines ganzen Künstlerlebens so elementar, dass er sie als „Trieb“ artikuliert.“

Diesen aus der Psychoanalyse stammenden komplexen Vorstellungsgehalt hat Peter Weiss in die *Ästhetik des Widerstands* hineingetragen. Die beiden Verben „erlahmen“ und „versickern“ in der Fata-Morgana-Szene vertreten im Gegensatz zu den expansiven Verben „anfüllen“ und „ausbreiten“ eine rückläufige Tendenz und evozieren die Erschöpfung nach einer energetischen Leistung. Bereits in der frühen Prosaschrift *Die Situation* ist diese ästhetische Struktur als sexueller Akt und als Orgasmus präfiguriert. Für dieses Frühwerk wie für das *Opus Magnum* gilt gleichermaßen, dass der Topos der Sexualität weniger in der konkreten Handlung der Figuren stattfindet, sondern sich vielmehr als eine intrinsische Aktion, als Phantasie auf der Ebene des Bewusstseins¹²⁶ ablichtet:

„... es gab nur noch vibrierende Nervenlinien, sie war wie ein Bogen, der gespannt wurde, rote Wellen umsurrt sie, bis es zerbarst, sie hörte ihren eigenen Schrei, sie schleuderte sich hinauf zu ihm. Dann verebten die Meereswellen langsam und sie lag still auf dem Strand.“
(*Situation*, S. 197)

Die physiologischen Reaktionen in der Fata-Morgana-Szene Lotte Bischoffs setzt Peter Weiss in einem stakkatohaften Satzbau¹²⁷ um. Der rapide Herztonus - „Das Herz dröhnte“ (ÄdW, III, S. 75) - geht synchron mit dem „Rollen und Hämmern“ (ebd.) der Schiffsmaschinen. Die technische Vorgänglichkeit im Schiffsinnen und die Organfunktion des Körpers arbeiten beschleunigt und drohen zu kollabieren. Um den grenzwertigen Zustand ästhetisch zu vermitteln, setzt der Autor auf kontrastierende Verben und Adjektive („siedete“ - „verdorren“, „schließen“ - „öffnen“, „heller“ - „dunkler“) sowie auf plakative Körperzeichen, eine semantische Organisation, die bereits den Prosaausschnitt aus *Die Situation* charakterisiert hat und in der *Ästhetik des Widerstands* zur Geltung kommt:

„Noch siedete alles in ihr. Bald würde sie verdorren ... Der weiße Sand würde sich schließen über den Gebeinen ... Ihre Augen ließen sich nicht mehr öffnen ... Heller und dunkler wurde es, zum Takt des pumpenden Herzens. Noch schlug das Herz. Bald würde es aussetzen.“
(ÄdW, III, S. 75)

Die rhythmischen Bewegungen, die schließlich in einer Erschöpfung enden - „Erlahmt waren die Wellen. Versickert war das Meer.“ (ÄdW, III, S. 75) - versinnbildlichen das Finale eines imaginierten Geschlechtsakts, mit dem schließlich synchron Stahlmanns Gesicht erscheint. Bezeichnend für Weiss' Imaginationspotential ist dabei, dass Stahlmanns Gesicht als Epiphanie einer Zugfahrt in Richtung Göteborg erscheint, die im Zusammenhang der

¹²⁶ Vgl. Wiebke Annik Ankersen: „Ein Querschnitt durch unsere Lage“. Die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss, St. Ingbert, 2000, S. 25: „Die äußere Bewegung in *Die Situation* ist auf ein Minimum reduziert. Die Figuren verharren meist in ihren Zimmern, und ihre Haupttätigkeiten dort sind das Denken, Sprechen und Träumen. Ihre Aktivitäten - Wahrnehmen, Reflektieren, Erinnern, Deuten - zeigen, dass hier nicht äußeres Ereignis und Handlung im Vordergrund stehen, sondern die innere Bewegung. Es geht nicht um die Darstellung von Charakteren und Schicksalen, sondern um unterschiedliche Bewußtseinsformen.“

¹²⁷ Vgl. Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 156: „Kennzeichnend für den Satzbau sind die langen, durch die Zäsuren zahlreicher Kommata rhythmisch gegliederten Sätze. Das reihende Element dominiert. Alfred Andersch war es, der auf das „tiefe Strömen“ als den Grundzug dieses Werkes aufmerksam machte; ein Strömen, das nicht nur die inhaltliche Synthese heterogener Momente, sondern vor allem die Form, die bis in den Satzbau hineinreicht, bestimmt. Er definierte die Parataxe als Ausdruck dieses Strömens.“

Schiffseinschleusung steht. Das „metallische Rauschen, dieses Rollen und Hämmern“ (ÄdW, III, S. 75), das ursprünglich noch den Schiffsgeräuschen zuzuordnen ist, stellt gleichzeitig das traumartig-akustische Verbindungszeichen zur Zugfahrt her, in deren Verlauf Stahlmann plötzlich im Abteil von Lotte Bischoff erscheint. Während die Instruktion, „Sachte, sachte ... Atme tief und gleichmäßig“ (ÄdW, III, S. 75) noch dem Phantasma im Ponton zuzuordnen ist, erscheint sein Gesicht in einer traumartigen Überblendung der Zugfahrt zur Hafenstadt Göteborg.

Über das akustische Merkzeichen des Maschinengeräusches werden auf der Ebene des Unbewussten die beiden Bewegungsmomente und die unterschiedlichen Fortbewegungsmittel als Wortbild-Collage zusammengeführt. Die in beiden Fahrzeugen entstehenden Geräusche „Rollen und Hämmern“ bilden die Übergangslinie der beiden unterschiedlichen Ausgangsmaterialien. Ist Stahlmanns Hand und die verbale Aufforderung, sich zu beruhigen, noch dem Schiffsbereich zuzuordnen, so erscheint sein Gesicht in der erinnerten Zugfahrt nach Göteborg. Mit der Zugfahrt und dem plötzlichen Auftauchen Stahlmanns wird aber ein wichtiges Moment ergänzt, mit dem Lotte Bischoff ringt: es ist das Eingeständnis von Gefühlen für Stahlmann. In der maritimen Umgebung und unter dem Eindruck der Midsommar-Sonne¹²⁸ gesteht sich die auf Rationalität¹²⁹ und planerische Sorgfalt bedachte Bischoff erstmalig das Naturschöne ein und empfindet Glück¹³⁰ angesichts des bedrohten Schiffskonvois unter der naturalen Kulisse¹³¹. In der Reminiszenz einer gemeinsamen Zugfahrt tauchen schließlich diese Gefühle auf, die Bischoff für Stahlmann hegt: „... selbst wenn er von allen der am meisten Gefährdete war, er, den die Polizei seit mehr als einem Jahr suchte, fühlte sie sich doch immer geborgen in seiner Nähe.“ (ÄdW, III, S. 76)

Die besondere Konstruktion der Szene verfügt hier souverän über die bereits erwähnte Tabufrage, die zentrale Empfindung von Glück, oder „Nähe“, wie es heißt. Mit der Zugfahrt wird nicht nur eine neue optische Welt mit ihren ästhetischen Möglichkeiten für das Textkonstrukt eröffnet, gleichzeitig ist damit die Stimmung einer vergangenen Zeiterfahrung festgehalten und in den gegenwärtigen exaltierten Zustand integriert. Die wahrnehmende Romanfigur vermag in seiner außergewöhnlichen Bewusstseins-ebene an verschie-

¹²⁸ Mit der Stimmung der Abendsonne bereitet der Text die Prologszene des III. Bandes vor, in der sich die Überlebende Lotte Bischoff an die ermordeten Mitstreiter erinnert und sie so würdigt. Vgl. Ingeborg Gerlach: *Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“*, a.a.O., S. 89: „Spätsommerliche Stille in der Laubkolonie, das Jahr und der Tag gehen zu Ende, bald wird die Nacht wieder Bombenangriffe bringen, in denen Berlin stirbt. Auch das dritte Reich geht seinem Ende entgegen, und in die Abenddämmerung mischt sich auch die Vorahnung vom Ende aller Tage: Zeiten der Apokalypse, des großen Sterbens, wie es angekündigt wurde durch das Bild des Totentanzes in der Marienkirche. Lotte Bischoff, die als einzige das große Sterben überlebt hat, gedenkt ihrer Toten.“

¹²⁹ Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1971-1980*, a.a.O., S. 820: „Wahlström aber sah, dass sie ihr Glas kaum leerte, und er nötigte sie nicht dazu“.

¹³⁰ . Karl Heinz Bohrer: *Ekstasen der Zeit. Augenblicke, Gegenwart, Erinnerung*, a.a.O., S. 76: Indem die klassischen Raum-Zeit-Kategorien verschwinden zugunsten phänomenologischer Sensation, entsteht auch keine ideelle Symbolik oder archetypische Metaphorik. Dennoch gibt es keine tiefere Causa. Sie liegt aber nicht in einem dem Gegenstand der Wahrnehmung zugeordneten Substanz, sondern im Glück der Wahrnehmung selbst, im reflexiven ‚Augenblick‘.“

¹³¹ Vgl. ebd., S. 81: „Nicht nur in Form der Naturemphase, wodurch idyllische oder heroische Natur aufschient, sondern als abstraktes oder oberstes Prinzip des Augenblicksereignisses.“

denen Plätzen gleichzeitig zu sein und sich *qua* Erinnerungsbild eines Gefühlsimpulses zu vergewissern, der in der Selbstreflexion im Schiffsponton eine Bedeutungszunahme erlangt. Ist für Stahlmann bereits in den Gesten während des Haareschneidens die emotionale Haltung zu Lotte Bischoff offenkundig, so erfährt sie mit der Zugfahrt einen weiteren nachdrücklichen Beweis: „Er hatte darauf bestanden, ihr und Wahlström nach Göteborg zu folgen.“ (ÄdW, III, S. 75) Mit dem unvermittelten Auftauchen Stahlmanns im Zug wird aber auch sein plötzliches Erscheinen im Schiffsponton wiederholt und als subversives Motiv eines unbewussten Vorgangs emphatisiert. Peter Weiss' Fiktionalisierungsleistung liegt darin, dass er Bischoffs Bewußtseins-Entgrenzung mit multiplen Impulsen anreichert, die von außen darauf einwirken. Das sind die erwähnten Wahrnehmungen des Naturschönen¹³² im maritimen Raum genauso wie die Gesprächsfetzen oder die optisch-akustischen Engramme:

„Stahlmann hatte die Fäuste geballt. Jetzt werden sie nicht nur zwischen Norwegen und Deutschland hin und her durch Schweden fahren, auch nach Finnland werden die schwedischen Züge sie transportieren. So will es der König, und die Regierung wird sich fügen. Jetzt werden wir es endlich ausrufen können. Der Faschismus ist unser Todfeind. Still, hatte Wahlström gesagt, man könnte uns hören. Ringsum das Meer. An den Ankern hingen die Schiffe. Fische umzuckten die Ketten. Seesterne, Quallen, Algen schwankten um die tief in den Sand gebohrten Eisen.“ (ÄdW, III, S. 72)

Diese „Brechungen: Bischoff gesehn von Svärd, Stahlmann usw.“ (Nb. 1971-1980, S. 819), wie sie der Autor vornimmt, bringen nicht nur als Text eine produktive Unruhe hervor, sie zielen vielmehr auf einen pluralistischen Begriff des Unbewussten¹³³, um den es Peter Weiss an dieser Stelle des Romans geht. Der Grundgedanke ist, dass die im Bewusstseinsvorgang Lotte Bischoffs abgebildeten Schauplätze, Vorkommnisse oder Figuren ein psychisches Erleben reproduzieren, das sich im Laufe der Zeit angereichert hat. In der Produktionsästhetik des Romans stehen diese in ihrem Wirkungszusammenhang komplexen Fragen und Begriffe nie als monolithische Einheiten, sondern sind in einer poetologischen Textur gedanklich und semantisch gewissenhaft vorbereitet und schließlich ausgeführt. Dieses konzentrische Verfahren ist mehrfach am Beispiel einzelner ästhetisch relevanter Passagen nachgewiesen worden. Es zählt zu Weiss' ureigener schriftstellerischer Ambition¹³⁴, dass so hoch potente Fragen wie die nach dem Unbewussten oder dem Traum in der *Ästhetik des Widerstands* nicht nur aufgeworfen, sondern weiterentwickelt werden:

„Wir sprachen über das Sehn im Traum. Fragten uns, wie in der vollkommenen Dunkelheit Farben von solcher Leuchtkraft in uns entstehen können. Sie werden hervorgebracht von un-

¹³² Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 94: „Es sollte bis Adornos Einsicht über den Zusammenhang von Kunstwerk und Naturschönem im Begriff des „Nichtidentischen“ dauern, bis die idealistische Ausblendung des vom Sensualismus diagnostizierten Naturerhabenen (Schönen), eine Ausblendung, die Hegel ausdrücklich an den Anfang seiner Vorlesung über die Ästhetik stellte, korrigiert werden konnte.“

¹³³ Vgl. hierzu: Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, Heidelberg, 1990, S. 249- 270

¹³⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 783: „von keinem Schriftsteller ist mir bekannt, dass er das Schreiben auf andre Weise erlernt hätte, als durch eigne Erfahrung, durch fortwährende Übung“.

serm Wissen um das Licht. Das Wissen sieht. Lichtreize sind nicht mehr vorhanden, werden nur erinnert. Wir stellten fest, daß es im Traum diese frühesten Bilder gibt, scharf und genau in jeder Einzelheit. Darüber legen sich dann, in ungeheurer Vielfalt, Spiegelungen, intuitiv geordnet, bestimmten Erlebnisgruppen zugehörend, sie lagern sich ab, oder vielmehr, sie schwimmen, fluten in den verschiedenen emotionalen Zentren umher, treiben wie Spermien zum Ei, führen zu fortwährender Befruchtung ...“(ÄdW, III, S. 204)

10.13.4 Positionen des Unbewussten: „Eröffnungen der inneren Welt“. Das Psychische des Menschen.

In der Fata-Morgana-Szene Lotte Bischoffs münden die bis dahin vertretenen Vorstellungen und Positionen über das Unbewusste und über psychische Entgrenzungszustände, wie sie in den disparaten Figuren der Mutter des Protagonisten, Karin Boyes oder Münzenbergs aufgezeigt werden¹³⁵. Sukzessive öffnet sich der Roman, je näher er seinen abschließenden Kapiteln rückt, den unübwindbaren Gegensätzen und überschreitet noch jede Konvention. Im Schlussband verpflichtet sich Peter Weiss ganz dem Panorama des *Introitus* vor dem Berliner Pergamonfries und der dort angekündigten „Vollendung“ und „Ganzheit“ (ÄdW, I, S.7) Insbesondere in der Begegnung mit der Schriftstellerin Karin Boye verlässt die *Ästhetik des Widerstands* das rationale Deutungsmuster für die auftauchenden *Topoi* und Diskurse und reflektiert sich damit als ästhetisches Konstrukt selbst. Das, was Karin Boye in ihrem Roman *Kalloccain* entwirft, geht als Wagnis in die *Ästhetik des Widerstands* selbst ein:

„Beim Sprechen mit Boye aber hatte ich mich an jemanden gewandt, der mehr und mehr fortgetrieben wurde. Die Vernunft auf die ich mich berief, hatte sie oft als beengend und zerstörerisch von sich gewiesen (...) Sie hatte sich nicht, wie ich, ausgehend von wirklichkeitsgetreuem Beweismaterial, gemeint hatte, in Labyrinthen verloren, deren Ausleuchtung die Zeit nie zulassen würde, sondern sich in ihrem Buch *Kalloccain* hineinversetzt in das letzte nur denkbare Wuchern einer schon zutiefst verunstalteten Realität, und all das, was wir, im Selbsterhaltungstrieb, nicht zu durchschauen wagten, zu etwas unmittelbar Bevorstehendem gemacht.“ (ÄdW, III, S. 37/38)

Ohne die anhand der Romanfiguren erörterten Probleme, Themen oder Fragestellungen und der damit verbundenen ästhetisch organisierten Darstellungsweise, wäre die Komplexität des gesamten Bischoff-Kapitels nicht nachvollziehbar. So aber bleiben die Reflexionsfiguren als weitergeführte erkennbar und bilden ihrerseits die Voraussetzung für den genetischen Prozess innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* und zielen auf die Gestaltung des Finales. So sind die Kategorie des Unbewussten und das Eingeständnis von Gefühlen, wie sie

¹³⁵ Vgl. Armin Bernhard: Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 156: „Über Boyes literarische Werke, insbesondere das Buch *Kalloccain*, knüpft das Arbeiter-Ich an die mit der Schriftstellerin geführten Diskussionen an. Die Erfahrung des Umgangs mit einer Person, die „mehr und mehr fortgetrieben wurde“ (ÄdW, 3, S. 37), fordert die Ich-Figur zur Überprüfung ihrer im Bildungsvorgang angeeigneten Positionen auf und provoziert in der Folge des Bildungsprozesses eine Höherentwicklung des Bewußtseins im Sinne einer Perspektivenerweiterung von Wahrnehmung und Erkenntnis auf die „Grenzbereiche (...) der Seele“ (ÄdW, 3, S. 131).“ Auch hier legt die Sekundärliteratur das Gewicht auf das edukative Bewusstsein des Protagonisten. Weiss geht es aber um das poetische Konstrukt als Ganzes. Karin Boye und die Grenzerfahrungen kommen nicht in erster Linie dem Ich-Erzähler zugute, sondern erweitern die ästhetische Dimension des Romans.

sich Lotte Bischoff im Schiffsponton eingesteht, in der als Epilog vorgetragenen Abschiedsszene des Romans wirksam. Dort verfasst Heilmann in der beengten Haftzelle einen Brief, der alle dem Roman innewohnenden Reflexionsbewegungen zu enthalten scheint und Weiss' *Credo* resümiert:

„Und wenn dies alles gleich zu Ende ist, für mich nach einem Zeitraum von nicht einmal zwanzig Jahren, so kann unsre Bildung sich doch eines andren Zeitbegriffs bedienen, der alles Vorherige und Folgende umfaßt, und in dessen großen Ablauf sich die winzige Spanne unsres Leben einfügt.“ (ÄdW, III, S. 202)

Um aber diesen Ton als Romansprache überhaupt verwenden zu können, findet die *Ästhetik des Widerstands* in beispielloser Art und Weise zu ihrer eigenen Identität¹³⁶. Das Prosawerk ist in seiner ästhetischen Reifung am Ende so weit vorangeschritten, dass es in seinen avanciertesten Kapiteln und einer vorsichtig abwägenden, wieder zurückgenommenen *Verne*¹³⁷ schließlich in einer feinsinnig konstruierten Mauerschau im Gefängnis von Plötzensee die Erfahrungshorizonte aller Romanfiguren und aller poetischen Engramme zusammenführen kann. Deutlicher noch: Der Roman macht sich die subjektbezogenen Erkenntnisse des modernen Menschen zu Eigen überführt sie in ein poetisches Sprechen:

„So bereitete ich etwas vor, ich erprobte etwas, oder es wurde etwas an mir erprobt, und es gab dafür kein Modell, keine Gebrauchsanweisung. Es sei in uns ein neuer Menschentyp angelegt, zu dem hätte ich mich zu bekennen, und ob er dies nicht, fragte Hodann, schon in Berlin vor seiner Flucht zu uns gesagt habe.“ (ÄdW, III, S. 46)

Zugrunde liegt diesem skizzierten „Menschentyp“ eine angemessene Sprache und ein intuitiv-assoziatives Verständnis, mit dem Peter Weiss seit jeher den außerhalb der Norm stehenden Bewusstseinsfragen und Determinanten begegnet und sie für die eigene Prosa in Anspruch nimmt. Bereits das Frühwerk verständigt sich mehrheitlich über Grundannahmen des menschlichen Bewusstseins, der individuellen Genese und der Wahrnehmung. Für das abschließende Romanprojekt hat sich Peter Weiss intensiv mit diesem Komplex beschäftigt und ihn in den Konflikten und Intensitätserfahrungen seiner Romanfiguren verortet. Die im Gespräch vorsichtig geäußerten Annahmen über das Psychische des Menschen, mit dem sich die *Ästhetik des Widerstands* fortwährend auseinandersetzt¹³⁸, trägt unterschiedliche Aspekte und Erkenntnisse zusammen, denen aber eine letztendliche Erklärbarkeit

¹³⁶ Vgl. Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 200: „Was der Roman in zahllosen kunsttheoretischen Gesprächen und Reflexionen verschiedener Figuren, im Spiel gegensätzlicher Überlegungen und künstlerischer Positionen, entwirft, ist zuallererst die Künstlerästhetik des Autors selbst.“

¹³⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 889: „... widerstrebende Elemente werden miteinander verbunden, schreiende Kontraste, bilden letzten Endes aber eine Ganzheit. Diese Stilbrechungen Bestandteile der ständigen innern Auseinandersetzungen, Zusammenstöße - sollte vielleicht noch weiter vorangetrieben werden, zu groben Dissonanzen (wieder mal: die Kritiker, die dies nicht verstehn. Auch Hans Mayer sagte ja: es fällt oft im Stil ab, da sind Brüche, die das Gesamtbild zerstören.)“

¹³⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., „Raddatz ... Auch er hat nicht kapiert, dass er einen Roman liest, auch nichts verstanden vom Wesen der Ich-Figur, in der sich alle zur Sprache gebrachten Gegensätze u Meinungsverschiedenheiten brechen.“

fehlt und sie damit im Status der Phänomenologie, des sich nicht erschließen wollenden Rätsels, belassen werden:

„die rätselhafte Tendenz, die dem Leben innewohnt, sich selbststeuernd fortzuentwickeln und wiederherzustellen = Entelechie ... Engramme, von denen nach dem Tod keine Spuren übrigbleiben in der Hirnrinde menestische Funktionen Projektionszentren“: (Nb. 1971-1980, S. 784)

In der Ekstase ihres halluzinatorischen Zustands, den Lotte Bischoff in der „Fata Morgana des Meers“ (ÄdW, III, S.75) erlebt, formiert sich das Spektrum an Erfahrungen, Eindrücken und Erinnerungen, die Lotte Bischoff ähnlich der Figur Münzenbergs¹³⁹ als „Gedächtnisbläschen“ gespeichert hat. Mit dem entgrenzten Bewusstsein erhält Lotte Bischoff Zugang zu bislang Verborgenen, zu einer Vielheit von

„Entdeckungen, Aufdeckungen, Eröffnungen der inneren Welt, dieser Strom von Assoziationen, ... Perspektiven, Hinweisen, Ausdeutungen, von Lauten und Gebärden, diese überraschenden freigelegten Kräfte“¹⁴⁰,

wie es Peter Weiss programmatisch in *Rekonvaleszenz* formuliert hat, jenem Text also, der sich über die poetologischen Anfänge Rechenschaft abliefern und wie es zu Beginn dieser Untersuchung gezeigt worden ist. Das eingefügte Erinnerungsbild der Zugfahrt ist insofern für den fortschreitenden Bewusstseinsprozess Lotte Bischoffs als eine Aufdeckung implementiert. In den *Notizbüchern* führt Peter Weiss bereits das emotionale Motiv ihrer Reise an: „Anlaß der Reise vielleicht nur, ihrem Mann näher zu sein“¹⁴¹.

Erst mit der Zugfahrt und mit dem erinnerten physiologischen Moment, „ihr stockte das Herz“ (ÄdW, III, S. 75), lichtet sich für einen Augenblick das Unbewusste und demaskiert die Haltung gegenüber Stahlmann als rationalen Selbstschutz. Die Komposition des Gefahrenmoments mitten in einer Fahrkartenkontrolle zeigt Stahlmann als kühn und unerschrocken. Mit diesem Verhalten tritt aber die emotionale Beziehung zu ihm hervor: „... selbst wenn er von allen der am meisten Gefährdete war, er, den die Polizei seit mehr als einem Jahr suchte, fühlte sie sich doch immer geborgen in seiner Nähe.“ (ÄdW, III, S. 76) Das Eingeständnis der Zuneigung zu Stahlmann impliziert in gewisser Weise den Gefahrenmoment und versichert sich einer Geborgenheit, die ausgerechnet von einem Menschen ausgeht, der selber in Not ist und sich auf der permanenten Flucht befindet. Für die eigene gefährdete Situation, im Schiffstank versteckt zu sein und jederzeit entdeckt werden zu können, versichert sich Lotte Bischoff unbewusst dieser Zuneigung, die von vorne herein mit der Gefahr koinzidiert. Mit der Fata-Morgana-Szene demonstriert Peter Weiss das psychische Geschehen als ein gegenläufiges, irrationales Verfahren, das scheinbar unstrukturiert

¹³⁹ Vgl. ebd., S.153: „Münzenberg Gründer der kommunist. Jugend-Internationale ... 22. Okt. 40 unter einer Eiche im Wald von Caugnet von 2 Bergjägern gefunden. Leiche untersucht in der Gendarmerie von Saint Mardellin, ein Teil des Stricks noch um den Hals geschlungen. Tod scheint schon vor mehreren Monaten eingetreten zu sein. (Babette Gross: Willi Münzenberg, Stuttgart. 1967)“

¹⁴⁰ Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 355

¹⁴¹ Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 818

riert vorgeht: „aus dem Unbewußten arbeiten sich Bilder, Handlungsverläufe hervor“. (Nb. 1971-1980, S. 819) Der Autor exponiert aber nicht nur das Unbewusste Lotte Bischoffs im Schiffsponton, sondern führt es als ein ästhetisches Verfahren *sui generis* vor.

10.13.5 Zusammenfassung

Zielt die Phantasmagorie zunächst in der Tat auf die Romanfigur Lotte Bischoff und die im Unbewussten eingestandene erotisch-sexuelle Hingezogenheit zu Stahlmann, so ist Weiss' ästhetischer Blick über die Szene hinausgerichtet. Das heißt, es geht nicht primär um die isolierten Visionen und Träume der Roman-Figuren, die in einer surrealistischen Schreibweise umgesetzt sind, sondern um die „Verknüpfung der Visionen und Träume mit den Bildwerken“¹⁴². Gemeint sind die im Roman verlebendigten Beispiele bildnerischer Kunst respektive die Ereignisbilder aus dem II. Band der *Ästhetik des Widerstands*. An dieser poetologischen Herausforderung, die Peter Weiss überaus existentiell angegangen ist¹⁴³, scheiterte seinerzeit das *Gros* der Literaturkritik und die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Romanprojekt, die die Gesamtästhetik zugunsten linearer Fragestellungen unterminiert hat, sofern sie diese überhaupt zur Kenntnis nahm.¹⁴⁴ Ausgehend von der nautischen Emblematik sucht das Bischoff-Kapitel *a priori* eine Nähe zum Géricaultblock. Auf einige wichtige Referenzen zum *Floß der Medusa* ist bereits hingewiesen worden. Allein das Hervorrufen einer Phantasie stellt ein strukturelles und übereinstimmendes Merkmal zwischen dem Künstler Géricault und Lotte Bischoff dar. Die Korrespondenzen festzuhalten und sich ihrer zu vergegenwärtigen, bringt den Roman als ein Phantasiegebilde, als ein aus dem Unbewussten sich formierendes Kunstprodukt näher. Sich auf dieses Primat zu konzentrieren und die im Roman vorgeführte Ästhetik daran zu demonstrieren, ist die vordere Aufgabe eines hermeneutischen Verfahrens. Es würde diese Ästhetik schmälern, motivliche Korrespondenzen aufzuzeigen, um ein an sich rätselhaftes Kunstwerk aufzuklären oder zu entzaubern. Deutlich gesprochen: Hier sollen nur die in der Bischoff-Sequenz auftauchenden Fragen des Unbewussten, des Traums¹⁴⁵ oder der Phantasie auf den Roman hin zurückgelesen werden, ohne dabei eine investigative Lösung anzustreben. Es gilt das,

¹⁴² Vgl. Burkhard Lindner: Halluzinatorischer Realismus, a.a.O., S. 195

¹⁴³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 872: „ich bin ein Schizophrener, halte mich seit mehr als 8 Jahren aufrecht mit diesem Roman-Leben. Es ist als sei das künstlich Erzeugte zu meinem einzigen Leben geworden, alles was hier vorkommt, ist wahr für mich. Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit.“

¹⁴⁴ Vgl. hierzu grundsätzliche Ausführungen über den pluralistischen Ansatz der *Ästhetik des Widerstands* und die darauf nur unzureichend reflektierende Literaturkritik in: Heewon Lee: Kunst, Wissen und Befreiung: zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, Wien, 2001, S. 80: „In der Ästhetik des Widerstands geht es um eine Literatur, die das Gesamte des Denkens, Fühlens und Wollens der Menschen ergreift und damit letztlich das Wissen um die unendlichen schöpferischen Kräfte des Menschen vertieft. Eine sinnvolle Interpretation des Romans darf die von Weiss intendierte Verbindung von sinnlicher Wahrnehmung, begrifflicher Erkenntnis und Phantasietätigkeit nicht zerlegen, sondern muss diese vielmehr als Versuch zur Synthese erkennen.“ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 810: „Auch er (gemeint ist Buch; Anm. M.W.) hat gar nicht kapiert, dass er einen Roman liest, auch nichts verstanden vom Wesen der Ich-Figur, in der sich alle zur Sprache gebrachten Gegensätze u Meinungsverschiedenheiten brechen.“

¹⁴⁵ Zur Thematik des Traums bei Peter Weiss und zur psychoanalytischen Provenienz des Traum-Begriffs in der *Ästhetik des Widerstands*: Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 42-68

was der Protagonist bei der Begegnung mit dem Gemälde von Géricaults Schiffbruch als Prozess einleitet und in der sprachlichen Verfertigung jenes Rätselhaften zum Ausdruck bringt, um das es hier geht:

„Auch führte mich die Undeutlichkeit des Bilds an Schichten heran, in denen die Vision noch keine Festigkeit angenommen hatte, die einzeln auftauchenden Figuren sprachen von den brütenden Vorbereitungen, und indem das Abgeschlossene sich verhängte, trat Gärendes, Traumhaftes zutage.“ (ÄdW, II, S. 22)

10.14 Radikalisierung des Schiffbruchs an Land. Extremerfahrung der Wüste als Vorstellungsgehalt und *horror vacui*

Die Traumsequenz Lotte Bischoffs erhebt allein von ihrer semantischen Anlage her den Anspruch, über sich selbst hinauszudeuten bzw. in umgekehrter Richtung vorausgegangene Motive oder Spuren wieder aufzunehmen, sie sodann wieder zu zerstreuen oder zu verunklären. Ein Blick auf die naturalen Embleme der Fata-Morgana-Szene unterstreicht diese subversive Autor-Intention, mit der Peter Weiss die Ästhetik um ihrer selbst willen forciert. Exemplarisch können einige Aspekte vorgestellt und damit Spuren nachgewiesen werden. Auffällig in der Texthandlung der Fata-Morgana-Szene sind zweifellos die erwähnten amorphen Landschaftsformationen von „Sand“ und „Wüste“, die als Dichotomie zum maritimen Umfeld der Episode stehen. Von dem plakativen Oxymeron „Fata Morgana des Meers“ (ÄdW, III, S. 75) geht dieses irritierende Signal unmittelbar aus. Innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* taucht das thematische Umfeld der Wüste im Zusammenhang mit den Schiffbrüchigen der „Medusa“ auf, die sich auf die Insel Saint Louis „in der Mündung des Senegal“ (ÄdW, II, S. 29) retten können und dort eine „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“ (ÄdW, II, S. 29) erleben. Die *Narratio* um diese Strandung der Überlebenden vergegenwärtigt sich der Ich-Erzähler während der „Konfrontation mit dem Werk“ (ÄdW, II, S. 28). Ohne es explizit zu erwähnen, überschneidet sich die Aneignung des Gemäldes mit der Paraphrase des Überlebensberichts von Corréard und Savigny. Das Dokument ist als Quelle inzwischen in die *Ästhetik des Widerstands* eingeführt und als Text im Text substantiiert. Er wird nicht mehr namentlich erwähnt und verselbständigt sich an dieser fortgeschrittenen Stelle, an der das Ich zum zweiten Mal vor dem *Floß der Medusa* steht.

Wie im Géricaultblock häufig, berichtet der Roman damit zwei „Parallelhandlungen“¹⁴⁶: Das Gemälde betrachtend, erzählt der Protagonist die Ankunft der Schiffbrüchigen „80 bis 90 Meilen von der Insel Saint-Louis“¹⁴⁷, wie sie durch die beiden überlebenden Autoren geschildert wird. Nachdem die wesentlichen Ereignisse auf dem Floß und die Details zur Künstlerpersönlichkeit Géricaults¹⁴⁸ geschildert sind, hebt der Roman an dieser Stelle noch

¹⁴⁶ Bgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 152

¹⁴⁷ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, a.a.O., S. 82

¹⁴⁸ Vgl. Michael Hofmann: *Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“*, Bonn, 1990, S. 87: „Dieser Aspekt der ästhetischen Erfahrung wird bei Géricault in besonderer Weise akzentuiert, so dass es möglich ist, das Halluzinatorische als herausragendes Merkmal seines Künstlertums zu bestimmen. Der französische Maler, „umgeben von Halluzinationen“ (II, 17), erreicht durch ein Abrücken von der ihn umgebenden Um-

einmal an, vertiefende Aspekte über die Schiffbrüchigen zu erzählen. Einerseits ergänzt oder korrigiert Peter Weiss in diesem neuerlichen *Rencontre* mit dem Schiffbruchbild bereits vorliegende Deutungen zum Bildgehalt oder zum Maler, andererseits erhebt diese Wiederbegegnung mit dem *Floß der Medusa* den Anspruch, innovative Vorstellungsgehalte zu präsentieren. Neben dem wichtigen Hinweis, welche Perspektive der Maler für sein maritimes Ereignisbild eingenommen hat¹⁴⁹ und wie es mit seinem Leben nach der Ausstellung des Bildes im Pariser Salon weitergegangen ist, zeigt dieser Abschnitt des Géricaultblocks die Qualen der Schiffbrüchigen, nachdem sie wieder sicheren Boden unter den Füßen hatte. Peter Weiss hat aber mit dieser narrativen Sequenz aus dem Bericht der beiden Schiffbrüchigen die Intensitätserfahrung in der Wüste¹⁵⁰ inszeniert, jener Vorstellungsgehalt des Unbewussten, von dem die Fata-Morgana-Szene als ein Höhepunkt des Bischoff-Kapitels profitiert:

„Die Soldaten, Matrosen und Passagiere, angeführt vom Gouverneur und Fregattenkapitän, die nach der Strandung der Medusa das Floß preisgegeben hatten, waren durch die Wüste ins Land des Königs Zaide gezogen.“ (ÄdW, II, S. 29)

Die Sequenz des Géricaultblocks führt insofern die Radikalisierung des Schiffbruchs als Robinsonade vor. Statt der erhofften Erlösung von den Qualen auf dem Floß, sehen sich die Schiffbrüchigen in ihrer Hoffnung getäuscht: „Die Seereise in der Vereinsamung war beendet, nun befanden sie sich wieder zwischen Seßhaften, in einer Kontinuität.“ (ÄdW, II, S. 29) Das Gegenteil ist der Fall: Die Überlebenden des Schiffbuchs werden unmittelbar nach ihrem Landgang desillusioniert, wie es ausführlich der Bericht von Corrêard und Savigny belegt. Der Überlebensbericht wiederum ist das dokumentarische Ausgangsmaterial, das dem Maler Géricault zur Verfügung steht, und von dem er sich in der Auswahl seines *Sujets* leiten lässt. Géricaults künstlerischer Kulminationspunkt ergibt sich jedoch nicht aus den Schilderungen des Überlebenskampfes auf dem Floß, vielmehr, so suggeriert es Peter Weiss' Roman, findet er gerade in der fortgesetzten Qual der Schiffbrüchigen an Land und der Erzählung, wie man in einer aussichtslosen Lage überleben kann, die Schlusskomposition und den sinistren Tenor seines Bildes: „je mehr Schwarz drin ist, desto besser.“ (ÄdW, II, S. 31)

welt eine Intensität der Darstellung, welche in der Lage ist, die psychische Disposition der Schiffbrüchigen dem Rezipienten zu vermitteln und gleichzeitig einen allgemeinen Eindruck der Bedrohung und Ausweglosigkeit künstlerisch zu gestalten.“

¹⁴⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 27: „Der Beschauer, so hatte es der Maler gewollt, sollte, wenn auch keiner der Gescheiterten ihm einen Blick zuwandte, sich in unmittelbarer Nähe des Floßes wägen, es sollte ihm scheinen, als hinge er, mit verkrampften Griff, an einem der vorspringenden Bretter, zu matt schon, um die Rettung noch erleben zu können. Was sich anbahnte hoch über ihm, betraf ihn nicht mehr. Ihr, die ihr vor diesem Bild steht, so sagte der Maler, seid die Verlorenen, denen, die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung.“

¹⁵⁰ Präfiguriert ist die Landschaftsformation der Wüste in der Perspektive der Schiffsbesatzung der Medusa, die unmittelbar vor dem Verlust des Schiffes die Wüste als Küstenstreifen sehen können. Hier legt Peter Weiss die Antizipation einer komplexen Episode, in der die fortgesetzten Qualen der Schiffbrüchigen an Land geschildert werden und die Wüste als allegorischer Topos, wie er seit der frühen Prosa eingesetzt ist, für den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* vorbereitet wird: „Am zweiten Juli wurde, vom Cap Barbas aus, Kurs auf den Golf Saint Cyprien genommen. Das Land lag nur halb auf Kanonenschußweite, deutlich war die Küste mit dem Wüstenstreifen zu sehn, und hohe Klippen davor, an denen das Meer sich heftig brach.“ (ÄdW, II, S. 11)

Mit dieser auf die maltechnische Ausführung bezogenen Verfinsterung setzt parallel Géricaults psychischer Entgrenzungszustand ein, der sich in dem Maße steigert, wie sich die Lage der Schiffbrüchigen zunehmend verschlechtert. Für die Romanhandlung erhebt sich die Frage, welche über den Inhalt hinausweisende ästhetische Funktion mit diesem Schluss- teil des Géricaultblocks verbunden ist und warum Peter Weiss, ähnlich wie der französische Maler, den Landgang der Schiffbrüchigen verfolgt und ihn referiert¹⁵¹. Für Géricault gilt, dass er erst mit den Leiden der Schiffbrüchigen und ihrer insularen Abgeschlossenheit auf dem afrikanischen Kontinent die Apotheose für das *Floß der Medusa* findet, „der zu einem Ganzen verschmolzenen Gruppe“ (ÄdW, II, S. 27). Für Peter Weiss indes wirkt sich diese Paraphrase des menschlichen Leidens und der empathetisch-künstlerischen Verarbeitung durch Géricault¹⁵² ebenfalls auf den Gestaltungswillen der *Ästhetik des Widerstands* aus.

Der künstlerische Prozess, um den Géricault in dieser dargestellten Zeitphase ringt, findet auf verschiedenen Ebenen in den Roman Eingang. Nahe liegend ist die Wirkung auf den Ich-Erzähler, der in Géricaults fortgesetzter Qual¹⁵³ und der obsessiven Transformation in ein bildkünstlerisches Werk eine ganz bestimmte ästhetische Position vertreten sieht, die es, mit Blick auf das eigene zu bewältigende Projekt, affirmativ, neutral oder ablehnend zu beurteilen¹⁵⁴ gilt.

Auch wenn der Roman vorgibt, sich am Ausgang des Louvre gegenüber der mit Géricault sich aufdrängenden Aporie entschieden und den Protagonisten auf einen bestimmten Weg hin gebracht zu haben, der weit weniger existentiell und selbstreflexiv ist, als ihn der französischen Maler gegangen ist, so zerstreut der Autor diese angeblich entschiedene Lösung des Konflikts wieder. Sich abzuwenden von dem Bild - „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt“ (ÄdW, II, S. 33) - ist eine allein der Befindlichkeit des Ich-Erzählers geschuldete Entscheidung, die aber als eine ästhetische *Quintessenz* keineswegs für den Roman selbst gilt. Auch die späterhin bei der Evakuierung des Louvre ausgesprochene Hinwendung zu

¹⁵¹ Auch Jochen Vogt verfolgt die Ausdehnung des Géricault-Blocks mit dem Landgang der Flößlinge und die sich daraus ergebenden allegorischen Möglichkeiten für den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* nicht, wenn gleich sein Beitrag gerade der „Metaphorisierung des Erzähltextes“ nachgeht und sich gerade damit von bisherigen Interpretationen Floß der Medusa in Weiss' Schlussroman abhebt: Vgl. Jochen Vogt: Ugolino trifft Medusa: Nochmals über das „Hadesbild“ in der Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 178

¹⁵² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 481: „Beginn: das Bild von Géricault im Louvre Ermittlung der Adressen von Géricaults Wohnstätten u Ateliers mit Hilfe von Anne Barbey de Seynes in Paris“

¹⁵³ ebd., S. 464: „Géricaults Verdammnis arbeitete aus einem Überdruck heraus – sonst Wahnsinn sein Malen Selbsttherapie – nur dass er nicht verstand, was sich in ihm freisetzen wollte die Zeichen ließ er aufkommen, den Schlüssel zu ihrer Deutung besaß er nicht“

¹⁵⁴ Eine in die Richtung einer Ablehnung zielende und notwendige Bewertung für den Protagonisten nimmt vor: Berthold Rüdiger: Rationale Katharsis in der Ästhetik des Widerstands. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, Frankfurt/M., S. 236: „Wegen des (bloß) subjektiven Gehalts wird das Bild schließlich unzugänglich in dem Maße, wie der Erzähler es auf seinen Nutzen hin betrachtet. Die Bedeutung zieht sich zu einer ungewissen, nur in der Person Géricaults und seiner Zerrüttung zusammen.“ Auch wenn Rüdiger mit seinem Beitrag die Struktur des Géricaultblocks aufzeigt und die verschiedenen Handlungsmuster des Protagonisten während der Parisphase zeigt, verkennt die Deutung des Géricault-Bildes allein für den erzählerischen Auftrag des Ich-Erzählers den ästhetischen Wirkungszusammenhang des Schiffbruchbildes für das imaginative Verfahren der *Ästhetik des Widerstands*.

einem kleinen Heiligenbild Sassetas repräsentiert nicht das tatsächliche Fazit, das in der *Ästhetik des Widerstands* absorbiert wird:

„Das kleine Bild ... nahm plötzlich mehr Raum in mir ein als Géricaults Gemälde, es enthielt wenig von Auseinandersetzungen mit einer ganzen Epoche, wollte nicht alle Fragwürdigkeiten und Komplexe, die mit dem schöpferischen Prozeß zusammenhingen, aufrollen, es war nur da, völlig für sich bestehend, als ein Zeichen ...“ (ÄdW, II, S. 41)

Auch wenn der Ich-Erzähler hier für den Moment gut daran tut, sich der Schwere und dem Katastrophischen zu entziehen, das von der fortgesetzten *Narratio* um die Schiffbrüchigen in der Wüste und von Géricaults Dahinsiechen ausgeht, so hält die Ästhetik des Romans erst recht an Géricaults *Floß der Medusa* fest. Wie ist das gemeint?

Zum einen wird durch die sich zuspitzende Gefährdung der Schiffbrüchigen in der Wüste ein für den Roman wirksamer utopischer Raum betreten, der in seiner Unwirtlichkeit Züge eines *locus terribilis* trägt, in dem das Gestrandetsein zu einem anthropogenen Wettlauf des Überlebens eskaliert. Diesen lebensfeindlichen Imaginationsraum, einer Landschaft, die ohne menschliche Aufenthaltsqualität ist, benötigt der Roman zum anderen als radikalen Vorstellungsgehalt für die Fata-Morgana-Szene im Bischoff-Kapitel. Um die Isolation und die Gefährdung Bischoffs im Schiffponton als eine „präsentische Bewußtseinsentgrenzung“¹⁵⁵ vorzustellen, die bis hin zur Todesnähe führt, evoziert Peter Weiss den im Géricaultblock präfigurierten Landschaftsgehalt der Wüste, in dem unausweichliches Verderbnis herrscht. Poetologisch heißt das: In ihrer „Fata Morgana des Meers“ (ÄdW, III, S. 75) sind die Qualen der dem Meer Entronnenen und in der Wüste gestrandeten Schiffbrüchigen assoziativ vertreten. Das sich gleichmäßig an der *Ästhetik des Widerstands* schulende Rezeptionsverhalten des Lesers ist zwar von dem Qxymeron einer angekündigten Fata-Morgana im maritimen Umfeld irritiert, ruft aber im integrativen und unbewussten Prozess, die Dissonanz zu überwinden, die bereits erzählte Wüstengeschichte auf, die im Géricaultblock übermittelte Landung der Überlebenden an der senegalesischen Küste.

Ein Blick in den Überlebensbericht von Corréard und Savigny zeigt, wie dezidiert Peter Weiss bei der Paraphrase des Textes und der Implementierung einiger weniger Vorstellungsinhalte vorgegangen ist. Der Autor erliegt nicht der Versuchung, die detailreichen (und literarkritisch betrachtet: spannenden¹⁵⁶) Ausführungen der beiden Autoren und ihre naturgemäß affektgeladene Beziehung zu ihrem eigenen Erzählgegenstand für seine poetologische Intention zu übernehmen¹⁵⁷. Sein Reflexionsvermögen verfährt mit der Textvorla-

¹⁵⁵ Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 168

¹⁵⁶ Vgl. G. Dunz-Wolff/H. Goebel/J. Stüsser: Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 143: „Ich kann mich zum Beispiel genau an die Fahrt, die Lotte Bischoff in dem Tank gemacht hat, erinnern. Das ist ja sehr spannend, wie sie durch den Zoll geschmuggelt wird ...“

¹⁵⁷ Diesen genauen Blick auf das literarische Ausgangsmaterial für den Géricaultblock, den Bericht von Corréard und Savigny, hat die Sekundärliteratur zur *Ästhetik des Widerstands* respektive zum *Floß der Medusa* nicht unternommen. Eine der wenigen Ausnahmen zählt gleichzeitig zu den profiliertesten und in seiner Haltung weitestgehendsten Beiträgen zur Stellung des Marinebildes in Peter Weiss' Roman. Vgl. Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte eines Autors in der Welt der Destruktion“. In: Jens-F. Dwars/Dieter Strützel/Mathias Miethe (Hrsg.): *Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss*, Köln, 1993, S. 170-241

ge und dem darin vorgetragenen schrecklichen Inhalt bedacht und selektiv. Der Autor erliegt damit auch nicht der Versuchung des Synergieeffektes, nämlich die schrecklichen Einzelheiten und ihre ästhetische Wirksamkeit in Anspruch zu nehmen, um damit die autarken Schrecken seines Romans zu vergleichen oder gar zu emphasieren¹⁵⁸.

Stattdessen sucht der Roman Fühlung mit ganz bestimmten Evokationen aus dem Überlebensbericht, die aber allein durch die sprachliche Einbettung in das originäre Zeichensystem der *Ästhetik des Widerstands* ihre Reaktion entfalten. Ein scheinbar beiläufiges Moment ist bereits im Zusammenhang mit dem Naturschönen aus dem Bischoff-Kapitel erwähnt worden: Gemeint ist die Schilderung des Pico de Teyde auf der Insel Teneriffa. Peter Weiss erwähnt lediglich die Tatsache, dass Corrêard und Savigny ausführlich die „majestätische() Gestalt“ (ÄdW, II, S. 9) des Vulkanbergs beschreiben, klammert aber jegliche Details für den Romaninhalt aus. Weiss benötigt für sein autonomes Kunstwerk und für die Struktur des Bischoff-Kapitels allein die Idee des Naturgefühls als partikulares semantisches Zeichen. Die Odyssee und die Qualen der Schiffbrüchigen werden nicht in epischer Weise übernommen, wie ein Blick auf den Überlebensbericht von Corrêard und Savigny zeigt:

„Einige kamen vor Elend um, unter ihnen ein Gärtner und die Frau eines Soldaten. Da sie es vor Müdigkeit nicht mehr aushalten konnte, bat sie ihren Mann, sie zu verlassen und seine Reise alleine fortzusetzen. Außer sich vor Verzweiflung rief er: ‚Nun, da du nicht fort kannst, so sollst du wenigstens nicht von den Tieren zerrissen oder von den Mauren in Gefangenschaft fortgeschleppt werden‘; lieber durchbohr ich dich mit meinem Säbel‘. Er machte seine Drohung nicht wahr, doch das arme Weib brach zusammen und starb unter den grausamen Qualen.“¹⁵⁹

10.15 Exkurs: Erweiterung der Floß-Metapher. Die Prämisse des Auslassens. Ästhetische Konzentration und Weiss' Emphatische Auswahl.

Diese expressiven Leiderfahrungen finden keinen Einlass in den Géricaultblock und werden in der ästhetischen Abwägung strikt vermieden¹⁶⁰. Peter Weiss hat in dem Maße konkrete Einzelerlebnisse der Schiffbrüchigen erwähnt, wie sie den Phantasieprozess für Géricault beschleunigen und für dessen *Imago* ausschlaggebend sind¹⁶¹. Für das eigene ästhetische Konstrukt hat der Autor eine Überfrachtung mit schrecklichen Inhalten, wie sie nicht nur vom *Floß der Medusa* ausgehen, konsequent vermieden. Das ästhetische Verfahren, der

¹⁵⁸ ebd., S. 208: „Die gleiche Rücksichtnahme auch bei der Beschreibung der Vorgänge: kein wertendes Wort wie ständig bei ... Corrêard und Savigny, keine pejorative Wortwahl, wenn man nicht ‚verschlingen das rohe Fleisch‘ (II, 16) dafür halten will. Dort, wo es schon deutlicher wird ... sind es schon Vorstellungsversuche des Malers Géricault ... Auch hier ist die Sprache auffällig, die rein gehalten ist von jeder Schattierung von Grausamkeit, ja Härte, jede verbale Aufladung meidet.“

¹⁵⁹ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corrêard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 87

¹⁶⁰ Genia Schulz' Einschätzung geht an der dezidierten Auswahl, die Peter Weiss betreibt, vorbei. Vgl. (dies.): „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 26: „Die im Géricault-Teil jeden Umweg und Nebenpfad ausführlich einbeziehende Darstellung hat ihr abbreviatives Pendant in der Auseinandersetzung mit Picassos Guernica-Bild.“

¹⁶¹ Vgl. ÄdW, II, S. 17: „Da war das leere Fläschchen, das Rosenöl enthalten hatte, und das einer dem andern abrang, um den süßen Geruch einzusatmen. Der Gedanke an die kleine Parfümflasche ließ den Maler nicht los ...“

Autor vorgibt, ist weit davon entfernt mimetisch¹⁶² oder epigonal zu sein, sondern ist ausschließlich an Kategorien oder Bewusstseinsgehalten interessiert. Allein deshalb ist der Roman an keiner Stelle als eine Ansammlung düsterer Stoffe zu lesen, die von den schrecklichen Inhalten der Ereignisbilder unvermittelt zu den Katastrophen des faschistischen Jahrhunderts reichen. Auch wenn die *Ästhetik des Widerstands*, die in der Menschheitsgeschichte sich wiederholenden Grundmuster von Kampf, Unterdrückung und menschlicher Qual in Erinnerung ruft, so ist die ästhetische Prämisse des Auslassens und der Reduktion sogleich dem Roman als vitale Voraussetzung, Imagination überhaupt in Gang zu setzen, eingeschrieben. Auf der Berliner Museumsinsel, den Pergamon-Fries deutend, heißt es:

„Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte, und wir suchten zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer, der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden würde. Nur auf ein Namenszeichen von ihm stießen wir, und auf die Tatze eines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte, sonst zeugte nichts mehr von seinem Standort zwischen dem vierpferdigen Gespann der Hera und dem athletischen Leib des Zeus, und Coppi nannte es ein Omen, daß gerade er, der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten. „ (ÄdW, I, S. 11)

Von dieser ästhetischen Kautel ausgehend, nimmt es nicht wunder, dass sich der Roman, trotz seines immensen Umfangs, seiner vielfältigen Exkurse¹⁶³ und der damit verbundenen erzählerischen Dichte, dem epischen Erzählen verweigert und stattdessen programmatisch auf die Andeutung setzt. Die fehlende Heraklesfigur¹⁶⁴, die im *Introitus* dergestalt erwähnt wird, erlangt paradoxerweise durch ihr Nicht-Vorhandensein erst recht die gesteigerte

¹⁶² Vgl. Ingeborg Gerlach: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, Aachen, 1991, S. 120: „Verfahren wie die Montagetechnik ... erlauben es, solche Antagonismen pointiert herauszuarbeiten und den Leser mit ihnen zu konfrontieren. Entscheidend ist der Bruch mit der herkömmlichen Mimesis der äußeren Realität. Der Autor verzichtet auf jede Form der klassisch-romantischen Symbolik und entwickelt eine Verfahrensweise, der Gegenstand und Bedeutung nicht fraglos ineins setzt, sondern gerade deren Differenz betont ...“ Vgl. auch: Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, a.a.O., Wiesbaden, 1991, S. 210: „Die Bestimmung des mimetischen Verfahrens als halluzinatorische Einfühlung bezieht sich bei Peter Weiss auf die Ergänzung einer ‚gegebenen Realität‘ durch eine sie übersteigende Schreibweise (Surrealität), d.h. der historisch rekonstruierten Faktizität durch Halluziniertes.“

¹⁶³ Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“, Würzburg 1999, S. 16/17: „Von den insgesamt sechs Teilen des Buches haben nur zwei, der erste und der letzte Teil, Deutschland zum Schauplatz. Band I/2 bestimmt Spanien, Band II/1 Frankreich bzw. Schweden, II/2 wie auch III/1 ausschließlich Schweden zum Ort des Geschehens. In diesen Teilen findet der Leser ausgiebige Hinweise und Erläuterungen zur jeweiligen Geschichte des Landes, mancherorts, wie im Falle Schwedens bis ins Mittelalter reichend ... Berücksichtigt man darüber hinaus die Fülle der im Roman thematisierten europäischen und außereuropäischen Kunstwerke, so wird vollends die geographisch wie historisch bestimmte Universalität deutlich, in der Weiss den Roman konzipierte. Aber es ist dies nicht ein bloßes Ansammeln und Aneinanderreihen weitläufiger Informationen, die gleichsam perspektiv- und unterschiedslos vonstatten ginge.“

¹⁶⁴ Vgl. Michael Hofmann: Das Gedächtnis des NS-Faschismus in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* und Uwe Johnsons *Jahrestagen*. In: PWJb4, a.a.O., S. 71: „Die Evozierung der mythischen Gestalt der Ge stellt eine textimmanente Motivverflechtung dar, welche die Erfahrungen der Mutter auf die den Roman eröffnende Beschreibung des Pergamon-Altars rückbezieht. Dabei wurde der Kampf der Söhne der Ge gegen die Olympier mit dem Aufbegehren der Unterdrückten gegen die Ausbeuter parallelisiert. Eine zentrale Rolle in der Interpretation des Frieses durch den Ich- Erzähler und seine beiden Freunde nimmt die Leerstelle ein, an der die Figur des Herakles gestanden hatte. Dieser wird zunächst zur Identifikationsfigur für den Betrachter.“

Aufmerksamkeit der Betrachter. Sie hebt sich durch die Lücke von den anderen Figuren des Frieses, die vollständig erhalten sind, ab und gelangt so in den Status eines auf den Roman verweisenden Merkzeichens. Aus dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny werden insofern nur die Einzelheiten für die Wüstenepisode ausgewählt, die entweder für den Identifikationsprozess Géricaults als Impuls dienen¹⁶⁵ und seinen Verfall beschleunigen oder einen Vorstellungsgehalt pointieren, der für die *Ästhetik des Widerstands* relevant sein wird. Emphatische Auswahl und eine radikale Verdichtung der Zeiterfahrung sind die beiden wesentlichen Bestimmungsmerkmale, die der Roman den bildnerischen Kunstwerken ablauscht und für das eigene Geschehen umsetzt.

Weiss' vorrangige Aufgabe besteht darin, aus der Fülle seines Ausgangsmaterials, der unzähligen Quellen und der darin aufgehobenen Informationen, die Vorstellungsgehalte auszuwählen, die das Romanprojekt nicht als Ornament bereichern, sondern die allein der ästhetischen Semantik und der evokativen Ausstrahlungskraft dienlich sind und sich mit der Gattung des Romans vertragen.

Es ist ein erzählerischer Einfall, dass mit dem Auftauchen Géricaults und dem *Floß der Medusa* am Ende des I. Bands der *Ästhetik des Widerstands* die notwendige Auswahl einer sich ausbreitenden Fülle bereits angekündigt und damit gewissermaßen auch problematisiert ist. Der Ich-Erzähler befindet sich zum Ende seines Spanienaufenthalts mit Ayschmann in einem Orangenhain. Hier kommt die Sprache zum ersten Mal auf Géricault. Eine schlechte, kaum erkennbare Reproduktion in einem mitgebrachten *Portfolio* entfacht - strukturell ähnlich wie die Situation am Pergamon-Fries, als die Herakles-Figur fehlt - den Imaginationsprozess. Eingeleitet wird dieser mit einer Erinnerung an den Vater und an ein gemeinsames Gespräch über die Kunst und über den französischen Maler:

„Dann aber hörte ich wieder, als wir uns ausgestreckt hatten, im Gras, unterm tiefgrünen Blattwerk, in diesem ewigen Tönen der Zikaden, die Stimme meines Vaters. Für ihn, sagte ich, wären dies Dinge gewesen, die ihn zum Forschen angeregt hätten. Warum, so könnte er fragen, ließ Géricault sich enttäuschen, warum ging er jetzt nicht erst recht zum Kampf über, da er die Reaktion auf sein Bild sah. Und er würde fragen, ob das Gemälde des Delacroix nun an Wert verlor, weil dieser zum Reaktionär geworden war, und dann aus der Bibliothek alles herbeitragen, was sich über das Leben des Malers auffinden ließ, und meine Mutter würde ihm aus den französischsprachigen Büchern übersetzen.“ (ÄdW, I, S. 350)

In das idyllisch gefärbte Landschaftsbild¹⁶⁶, das mit dem Geräusch der Zikaden elegisch gefärbt ist, fällt die Restitution eines Erinnerungsmoments an den Vater, genau betrachtet,

¹⁶⁵ ÄdW, II, S. 14: „In der ausbrechenden Meuterei, da die Besatzung, die ein Weinfäß zerschlagen und sich vollgetrunken hatte, mit Äxten und Messern auf ihre Vorgesetzten losging, im Gedränge um den Mast, wo die Offiziere ihren Platz mit den Pistolen behaupteten, sah der Maler die Möglichkeit zu einer großen Komposition entstehen.“

¹⁶⁶ Die Einträge der *Notizbücher* dokumentieren ausführlich den Spanienaufenthalt von Peter Weiss. Dem idyllischen Bild eines landestypischen Fruchtgartens liegt, wie grundsätzlich in der *Ästhetik des Widerstands*, die eigene Begegnung des Autors mit der Geographie zugrunde. Die Szenerie im Orangenhain wird bewusst als ein Erholungsmoment nach den Niederlagen des Spanischen Bürgerkrieges in die letzten Seiten des I. Bands eingelassen und deckt sich mit Weiss' eigener Konstitution in Spanien: Vgl. Peter Weiss: Nb.1971-1980, a.a.O., S. 302: „Ein Apfelsinenbaum kann zur Ernte 70-80 Kilo Früchte tragen - der Baum muß 25-45 Jahre alt werden, um seine volle Tragfähigkeit zu erlangen (wie der Mensch) - man kann Zitronenbäumen Apfelsi-

an die Eltern. (Die Mutter ist in der konjunktivischen Wendung „würde ... übersetzen“ in das Erinnerungsbild integriert). Gegenstand der Erinnerung an die Eltern, von denen der Protagonist seit seinem Aufbruch nach Spanien getrennt ist, ist der französische Maler Géricault.

Die Neugier und die Aufgeschlossenheit des Vaters gegenüber ästhetischen Fragen als eine bestimmte Geisteshaltung tauchen als Erinnerung des Protagonisten in Paris unbewusst wieder auf. Hier gilt es, den Entstehungsverlauf des Schiffbruchbildes zu recherchieren und das Original in Augenschein zu nehmen. Ausgehend von einer unvorhersehbaren Konfrontation mit dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny bei einer provisorischen Übernachtung in der Bibliothek Cercles de Nations, die noch ganz unter dem Eindruck und den *Traumata* der Spanienerfahrung steht, rückt Géricault erneut in das Interesse des Ich-Erzählers. Das Buch ruft damit die Erinnerung an die frühere Beschäftigung mit Géricault wach und knüpft unmittelbar an das bereits geäußerte Wissen über den Maler, sein Marinebild und den authentischen Schiffbruch von 1816 an. Wie der Vater in der Spanien-Erinnerung als wissbegierig auftaucht - „alles herbeizutragen, was sich über das Leben des Malers auffinden ließ“ - so tritt der Sohn ähnlich ambitioniert in Erscheinung. Beide ähneln sich in ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber dem Thema. Dieses Interesse ist nicht marginal, sondern erhebt einen Anspruch auf Vollständigkeit, strebt damit ein Extrem an: der Vater will nach Möglichkeit „alles“ in Erfahrung bringen, der Sohn „so viel wie möglich“. Diese Bewusstseinsparallele zwischen Vater und Sohn darzustellen, fügt Peter Weiss dem ehrgeizigen Vorhaben, die Kenntnisse über den Maler zu komplettieren, eine Geräuschkulisse als auditives Verbindungsstück zwischen dem Erinnerungsmoment in Spanien und dem Paris-Aufenthalt hinzu. Ist es in der spanischen *huerta* „das Tönen“ der Zikaden, das die erinnerte Affinität des Vaters zu Géricault und seine Aufgeschlossenheit zu den Fragen der Kunst begleitete, so untermalen die einsetzenden „Laute“ des urbanen Verkehrs das frühe Vorhaben des Protagonisten, sich zum Pariser Louvre zu begeben, um dort sein Wissen über das Marinebild zu erweitern:

„Ich wünschte, so viel wie möglich in Erfahrung zu bringen über ihn, und in der Vorbehaltlosigkeit, die ich diesem Tag entgegenbrachte, kam die Erwartung auf, daß sich sein Leben vor mir eröffnen würde. Unaufhaltsam, wie die Durchdringung der diesigen Luft vom gesteigerten Licht, war das Anwachsen der Laute, vereinzelte Automobile fuhren die Straße am Kai entlang, in der Gare d' Osay, hinter mir, rollten die Frühzüge ein.“ (ÄdW, II, S. 17)

Mit der Selbstinstruktion im Morgengrauen behauptet sich der Ich-Erzähler¹⁶⁷ vorrangig gegenüber den Anforderungen der Großstadt. Die „Vorbehaltlosigkeit“, von der hier die Rede ist, schließt den Umgang mit der Kunst respektive mit Géricaults *Floß der Medusa* ein. Indirekt ist mit der Ankunft des Ich-Erzählers in Paris und seiner scheinbar zufälligen

nenzweige aufpfropfen - und umgekehrt - an Schnittstellen sitzen Zitronentriebe mit Blüten in violetter Farbe, auch die jungen Früchte hellviolett“.

¹⁶⁷ Vgl. Achim Kessler: Dichtung und Wahrheit. Die allegorische Konstruktion der Hodann-Figur im Hinblick auf die Entwicklung des Ich-Erzählers in der Ästhetik des Widerstands. In: PWJb7, a.a.O., S. 50- 81

Wiederbegegnung mit Géricault auch die Integration der Mutter in das Erinnerungsbild des I. Bands übernommen.

In der Spanienepisode war die Mutter durch den Hinweis auf die französischsprachigen Bücher, die es mit ihrer Hilfe zu übersetzen galt, einbezogen. Unbewusst erinnert sich der Protagonist mit der „zeitgenössischen deutschen Übersetzung“ (ÄdW, II, S. 9) des Überlebensberichts von Corrèard und Savigny, die er während seiner Schlaflosigkeit in der Bibliothek entdeckt und zu lesen beginnt, an die erwähnte Aufgabe der Mutter, mit der sie sich an der Kunstaneignung beteiligt haben würde. Auch wenn mit der Erinnerung an den ehrgeizigen Vater und mit dem Vorhaben des Sohnes der Anspruch erhoben wird¹⁶⁸, Géricaults Künstlerdasein und sein Schiffbruchbild vollständig zu entziffern, so verhält sich der Roman eher im Sinne des Pergamonfrieses¹⁶⁹ und der Herkules-Lücke: Die Rezeption des Bildes, der *Vita* des Malers und des Überlebensberichts verfährt in der Weise eklektizistisch, wie sie sich auf wesentliche Vorstellungsgehalte beschränkt und konzentrieren muss.

Damit entzieht sich der Roman der epischen Ausgestaltung und lässt der am Pergamon-Fries¹⁷⁰ beschworenen Imagination, das Schließen der Lücke, den Vortritt¹⁷¹. Für das eigene Romanprojekt gilt, spätestens mit dem Abschluss des I. Bands, eine Auswahl zu treffen und Schwerpunkte zu setzen. Bereits die Entscheidung, aus der Fülle der Ereignisbilder¹⁷² das Marinebild Géricaults für die weitere ästhetische Auseinandersetzung auszuwählen, ist eine Favorisierung bestimmter Ideen, Kategorien oder Vorstellungsgehalte, die mehrheitlich in diesem Kunstwerk entdeckt und entsprechend weiterentwickelt werden können. Die definitive Entscheidung für Géricault gilt selbst dann, wenn die Erzählhandlung vorgibt, sich durch die rein zufällige Lektüre eines Buches, weiterhin dem Schiffbruch-Bild und dem spannungsreichen Leben Géricaults zuzuwenden! Mit der kunstvoll gestalteten Wiedereingliederung des Erinnerungsbildes im spanischen Orangerhain in den II. Band der *Ästhetik des Widerstands* zeigt sich aber, dass das *Floß der Medusa* aus den zitierten Ereignisbildern herauspräpariert wird.

¹⁶⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S.437: „eigentlich verlangte dieses Bild danach, dass ich alles in Erfahrung brachte über das Leben des Malers, aber ich wußte fast nichts über ihn, hatte nur ein paar Hinweise gelesen, mußte mich jetzt mit dem Bild begnügen, das nur einen winzigen Teil ausmachte von all dem, was ihn beschäftigt hatte.“

¹⁶⁹ ebd., S. 103/104: „23/6 Vor dem Pergamon-Altar. Gigantenfries“. „Die Fragmente der Körper, von der Zeit zerlegt, der Fries der Gestalten zerbrochen, abgeschliffen, in ihrem Ende wieder zu einem Anfang werdend, wieder entstehend aus dem Fluß der Zeit, einen Anfang suchend, aus Bruchstücken, auftauchend hier und da aus dem Stein, einen Arm reckend, einen Fuß vorstemmend, aus dem Gestaltlosen aufsteigend.“

¹⁷⁰ Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexion. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 50

¹⁷¹ Vgl. Klaus R. Scherpe: *Die Ästhetik des Widerstands*. Peter Weiss' Traum von der Vernunft, a.a.O., 266: „Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* will ein Menento sein, ein Zeichen für ein historisches Befreiungswerk, das nicht, noch nicht Geschichte geworden ist. Der leere Platz im Fries, an der Stelle, wo die Löwenpranke des Herakles deutlich zu sehen sein müßte, bezeichnet präzise etwas Abwesendes, Nicht-Realisiertes. Die Literatur kann und soll diesen Platz nicht ersatzweise ausfüllen, sondern die Leere in aller Schärfe kenntlich machen.“

¹⁷² Vgl. Nana Bandenberg: Die „Ästhetik“ und ihre Kunstwerke. Eine Inventur. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber: *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, a.a.O., S. 114-162

Bereits das ehrgeizige Vorhaben des Vaters lenkt eine erhöhte Aufmerksamkeit auf den Maler und sein Bild und überträgt einen Impuls auf die weitere Romanhandlung, wo er unverzüglich aufgenommen wird. Noch bevor der Protagonist den Überlebensbericht von Corr  ard und Savigny entdeckt, lässt Peter Weiss bei der Beschreibung der Bibliothek Cercles des Nations¹⁷³ ein indirektes semantische Partikel ein, das gleichzeitig ein subtiler Verweis auf das *Floß der Medusa* darstellt. Zur prunkvollen Ausstattung des Stadtpalais¹⁷⁴ in der Rue Casimir P  rier zählen auch Marinebilder, die der Protagonist bei seiner detailgenauen Wahrnehmung der Räumlichkeiten realisiert:

„Kanapees, riesige gepolsterte Sessel, Tische mit Marmorplatten oder mit Intarsien verziert, spiegelten sich im Parkettboden, an den mit Damast bespannten Wänden hingen dunkle Gemälde, Seestücke, Landschaften, in schweren Goldrahmen ...“ (  dW, II, S. 7)

Die als dunkle Seest  cke¹⁷⁵ bezeichneten maritimen Bilder reflektieren einerseits die bereits im I. Band genannten Ausstellungsbedingungen für das *Floß der Medusa* im Pariser Herbstsalon¹⁷⁶ und verweisen andererseits auf die schlechte Reproduktion des Bildes im *Portfolio*, das dem Protagonisten in Spanien zur Verfügung steht:

„Die undeutliche Reproduktion im Buch versetzte uns in die Lage derer, die sich bemühten, trotz des Abstands und der schlechten Beleuchtung, etwas von der Authentizität des Bilds zu entziffern.“ (  dW, I, S. 344)

Die Charakterisierung des Seestücks als „dunkel“ und die Betonung der markanten Rahmen der Bilder¹⁷⁷ verweisen auch auf den unmittelbar bevorstehenden Besuch des Protagonisten im Pariser Louvre, „... bis ich schließlich vor die riesige schwarze Leinwand geriet

¹⁷³ Vgl. die Schwarz-We  -Abbildungen „Aschberg Haus an der rue Casimier-P  rier, Paris“ und „Saal in der „Cercles des Nations“, rue Casimier-Perier, Paris“ in: Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 244/245

¹⁷⁴ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. „8/10 Der bärtige Zwerg aus Ebenholz hielt in den Fäusten den Leuchter über mich. Schlafende lagen auf den dick gepolsterten Sofas, in den riesigen Lehnst  hlen.“

¹⁷⁵ Hinweise zu den Eigenheiten des Seestücks als bestimmtes Genre in der Marinemalerei sind bei: Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie, a.a.O., S. 52: „Ein Seestück Jan van Goyens aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts mag stellvertretend für zahlreiche Marinen stehen ... Das Auge gleitet über das Wasser bis zu der entfernten Horizontlinie, von der sich schemenhaft die Konturen einer Stadt abheben. Im Gegensatz zu den Landschaften des 16. Jahrhunderts liegt hier der Horizont so tief, dass die Weite der darüber ansetzenden, von Sturmwolken durchzogenen Himmelszone in ihrer Dominanz grenzenlos erscheint.“ Häufiges Motiv der Seestücke ist das in Not geratene Schiff, das sich in unmittelbarer Küstennähe befindet und Gefahr läuft, zu scheitern. Mertens Untersuchung fächert die vielfältigen Elemente und symbolischen Hinweise dieser Malerei auf.

¹⁷⁶ Vgl.   dW, I, S. 344: „Lag das Ereignis auch fast drei Jahr zurück, so wurde ... das Werk, hoch über den andern Gemälden, in schlechtem Licht aufgehängt.“

¹⁷⁷ Die schweren Rahmen der Seestücke aus der Bibliothek Cercles des Nations, die zudem mit Blattgold verziert sind, sind zum einen der Beleg für den Prunk des Pariser Stadtpalais'. Sie zeugen auch von der Prosperität des schwedischen Bankiers Aschberg, der aus solidarischen Gründen mit den ehemaligen Brigardisten die Räumlichkeit als Schlafstätte zu Verfügung stellt. Diese vordergründige Bedeutung der Merkzeichen wird flankiert durch einen auf das *Floß der Medusa* zielenden Verweis auf die Thematik der Rahmung für das Marinebild. Die opulent gerahmten Marinebilder in der noblen Rue Casimir P  rier stehen im Kontrast zur später geschilderten körperlichen und materiellen Verelendung Géricaults: „Da lag er flach ausgestreckt auf dem teilweise verhängten Bett in dem Raum mit der gewölbten Decke, umringt von seinen Bildern und Zeichnungen, das Floß der Medusa, aus dem Rahmen genommen, f  llte die Längswand, niemand hatte das Werk kaufen wollen, ein Händler nur hatte ihm vorgeschlagen, die Leinwand zu zerschneiden und die Teile als freistehende Studien zu veräußern.“ (  dW, II, S. 27)

...“ (ÄdW, II, S. 21) Anhand dieser wenigen Referenzen wird deutlich, dass Peter Weiss anstelle des epischen Erzählens, sich auf die Andeutung von bestimmten Vorstellungsgehalten beschränkt. Auch wenn die von Vater und Sohn gleichermaßen angekündigten Vorhaben, sich ausführlich dem Maler und seinem Bild zuzuwenden, filtert der Roman nur die Wahrnehmungsgegenstände heraus, die für das eigene Geschehen relevant sind und für die ästhetische Bewältigung des III. Bands eine konkrete Bedeutung haben.

10.16 „Fortsetzung der Qualen an Land“. Wüstenerfahrung als Antizipation der Vertreibungsszenen im III. Band der *Ästhetik des Widerstands*

Ausgangspunkt für den Exkurs war die Frage nach der Intention der Wüstenepisode innerhalb des Géricaultblocks. Nicht nur Géricault bedarf dieser „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“ (ÄdW, II, S. 29), um seine malerische Apotheose umsetzen zu können; auch für die Konzeption des Romangeschehens und für die Entfaltung der am *Floß der Medusa* georteten *Valeurs* ist die Wüstenepisode unerlässlich. Weiss entwickelt dort in der Form der Andeutung elementare Vorstellungsgehalte, die als ästhetische Kategorien die Leiderfahrungen des abschließenden Bandes der *Ästhetik des Widerstands* zusammenbringen¹⁷⁸.

Eingebunden ist die Landung der Schiffbrüchigen an der afrikanischen Küste in eine erneute Gegenüberstellung des Ich-Erzählers mit dem *Floß der Medusa*, eine zweite „Konfrontation mit dem Werk“ (ÄdW, II, S. 28), wie es heißt. Bei dieser Gelegenheit kommt es zu einer erweiterten Auseinandersetzung mit der Figurenkonstellation auf dem Bild und den maltechnischen Ausführungen. Ähnlich der Lücke im Pergamonfries und einer zu leistenden imaginativen Überbrückung der fehlenden Heraklesfigur, beginnt der Ich-Erzähler die dunkle Koloratur des Bildes zu differenzieren und die ähnlich gefärbten Wolken vom Meer und den Schiffbrüchigen zu unterscheiden. Damit wird aber der Eindruck, den das Bild beim ersten Besuch im Louvre hinterlassen hatte, als er „vor die riesige schwärzlich braune Leinwand geriet“ (ÄdW, II, S. 21), überwunden oder gar revidiert¹⁷⁹ und der Weg freige-macht für einen „Blick zu einer neuen Weite“ (ÄdW, II, S. 29), wie es dem französischen Maler von dem Moment an gelingt, als er sich mit den fortgesetzten Qualen der Flößlinge an Land zu beschäftigen beginnt. Der eingeleitete Erkenntnisvorgang des Protagonisten schließt mit einem rätselhaft verfassten Fazit ab, bevor sich der Text den Ereignissen in der

¹⁷⁸ Die literaturwissenschaftlichen Beiträge, die den Géricaultblock in der *Ästhetik des Widerstands* thematisieren, übersehen zu einem großen Teil die an den Landgang gebundenen Vorstellungsgehalte und beschränken sich auf die Ereignisstruktur auf dem Floß. Auch die Untersuchung von Jochen Vogt, die wichtige Beobachtungen zur Géricault-Thematik macht und *expressis verbis* den metaphorischen Gehalt des Schiffbuchs benennt, übersieht diesen Erkenntnisgehalt trotz seines pluralistischen Ansatzes. Vgl. Jochen Vogt: Ugolino trifft Medusa: Nochmals über das ‚Hadesbild‘ in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Jost Hermand/Marc Silberman (Ed.): Rethinking Peter Weiss, New York, 2000, S. 178: „Die erzählerische Transformation und Integration des Bildes durch Peter Weiss ... vollzieht nun die allegorische Applikation nach, aber sie überwindet sie auch. Mit spezifisch erzählerischen Mitteln wird das Bedeutungspotential des Bildes nicht dupliziert oder gar reduziert, sondern entfaltet und potenziert.“

¹⁷⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 21: „Bei dieser ersten Begegnung versuchte ich, in den mit Asphalt vermengten, stark nachgedunkelten, stumpf und fleckig gewordenen Farben den Ansätzen der Leuchtkraft nachzuspüren, die beim Gespräch mit Ayschmann gegenwärtig gewesen war.“

Wüste zuwendet, die Géricaults künstlerischer Phantasie einen bedeutsamen Schub verliehen haben:

„Soweit ich erkennen konnte, war sonst nirgends dieses leicht Verwischte, dieses Zittern der Kontur zu finden, das Verschwimmende mußte bewußt angelegt worden sein, als kaum merkliches Zeichen für ein Überschreiten der Grenzen des Wahrnehmbaren.“ (ÄdW, II, S. 28)

Verwendet der Roman eine solche poetische Sprechweise, so weist diese für gewöhnlich über ihren Erzählgegenstand hinaus und reflektiert die eigene Ästhetik. Das „Überschreiten der Grenzen des Wahrnehmbaren“, das hier proklamiert wird, deckt sich mit dem in *Avantgarde Film* verwendeten „Zustand außerhalb des gewohnten Zeitkontinuums“¹⁸⁰. Beide Begriffe sind übertragbar auf die Wahrnehmungsentgrenzungen und die Gefährdungen zum Extrem, wie sie in den Gesichtern der Mutter, im Freitod Karin Boyes, in der Fata-Morgana-Szene Lotte Bischoffs und noch im Finale, in der Gefängniszelle von Plötzensee vorherrschen.

Peter Weiss hat die abschließende Phase des Géricaultblocks so konzipiert, dass der Leidensweg der Geretteten „in Saint Louis, dieser kleinen Stadt auf der Insel in der Mündung des Senegal“ (ÄdW, II, S. 28) nicht nur Géricault in den Bann zieht und seine künstlerische Wahrnehmung schärft, sondern auch den Protagonisten empfänglich macht, sowohl für eine genauere Bildanalyse im direkten Gegenüber mit dem zuvor als bloße dunkle Leinwand¹⁸¹ erfassten *Floß der Medusa* als auch für die Vorstellungsgehalte aus dem fortgesetzten Schiffbruch an Land. Das neuerliche Zusammentreffen des Protagonisten mit dem Bild und der Fortsetzung aus dem Überlebensbericht, also den beiden künstlerischen Elaboraten, konzentriert aber vor allem noch einmal die wesentlichen ästhetisch-imaginativen Ideen, auf die es in der weiteren Romanhandlung ankommt. Mit der Wüstenepisode und der parallel verlaufenden Wiederbegegnung mit dem Gemälde komprimiert Peter Weiss den Géricaultblock auf signifikante Reflexionsgegenstände, die wiederholt oder erstmalig in das Bewusstsein des Protagonisten gelangen. So besehen ist diese Episode ein Kompendium für den III. Band der *Ästhetik des Widerstands*, in dem der Autor von weiteren Kunstwerken als Erkenntnismodelle absieht¹⁸².

Hervorzuheben sind an dieser Stelle einige dieser *Topoi* oder Ideen aus diesem den Géricaultblock abschließenden Erzählteil, die poetisch wirksam auf den Roman ausstrahlen.

¹⁸⁰ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 59

¹⁸¹ Vgl. Jochen Vogt: *Ugolino trifft Medusa*, a.a.O., S. 184: „Notgedrungen macht der Betrachter sich auf zur Erkundung der Lebensspuren und -räume des Malers in Paris. Und erst nachdem er dabei dessen ‚persönliche Katastrophe‘, seine Obsessionen und selbstzerstörerischen Phantasien ausgelotet und projektiv nachvollzogen ... hat, da wagt er es, einen Tag später (und auf den Tag genau ein Jahr nach der ersten Betrachtung des Pergamon-Frieses!), sich dem Original und seiner düstren Aura nochmals zu stellen. Diese Aura liegt ja nicht zuletzt darin begründet, dass das Gemälde aufgrund seiner ‚Düsternis‘ (chemisch gesprochen: des ungewöhnlich hohen Bitumen-Anteils in seinen Farben), einem ständigen Verdunklungs- und letztlich Auslöschungsprozeß ausgesetzt war und ist: Ein kunsthistorisches Kuriosum, dessen allegorisches Potential Peter Weiss sich ebenso wenig entgehen ließ wie sein postmoderner Konkurrent Julian Barnes.“

¹⁸² Vgl. Peter Weiss: *Nb. 1971-1980*, a.a.O., S. 781: „Kunsterlebnisse, Konfrontationen mit Kunstwerken wahrscheinl. selten - (nur noch Diskurs über Herakles, u dann der Traum-Abschnitt) 37/12“

Um die Korrespondenzen zwischen der Wüsten-Episode und dem III. Band der *Ästhetik des Widerstands* sichtbar zu machen, werden an dieser Stelle einige Reflexionsfiguren oder Wahrnehmungsgehalte betont, die für den Roman Folgen haben. Es geht dabei nicht darum, eine genaue semantische Analyse anzuschließen, sondern die sprachlichen Zeichen als semantisch organisiert vorzustellen und sie einer entsprechenden Korrespondenz oder Analogie zuzuordnen. So richtet sich der Blick des Protagonisten auf „das Körperliche“, das in der Figur des winkenden Farbigen auf dem *Floß der Medusa* am „stärksten skulpiert“ (ÄdW, II, S. 28) sei. Unter der Kategorie der Körperlichkeit steht ein hochkomplexes Referenzsystem, das vom Pergamonfries bis zur Hinrichtung der Widerstandskämpfer in Plötzensee reicht und sich vor allem in der Leiderfahrung der Mutter niederschlägt. Diese Körperbilder¹⁸³, die mit dem *Floß der Medusa* in einer parabolischen Ebene auftauchen und durch Géricaults Leiden personifiziert sind, bestimmen nachhaltig den Schlussband der *Ästhetik des Widerstand*. Die vorrangige Chronistenpflicht des Ich-Erzählers wird darin bestehen, die körperliche Qual darzustellen¹⁸⁴. Mit der Betonung auf „das Körperliche“, das in der Figur des schwarzen Kolonialsoldaten figuriert und durch dessen Aktion, mit dem Tuch zu winken, in besondere Weise exponiert ist, werden darüber hinaus die Körperbilder auf dem *Floß der Medusa* fokussiert, die der Roman bis hierher zusammengetragen hat. Indem sich der Ich-Erzähler ein weiteres Mal dem Farbigen widmet, korrigiert der fortschreitende Text zudem die Deutung des Winkenden als ein Sklave, wie es in der Betrachtung des Bildbandes in Spanien heißt:

„... alles Widerstreitende, das sie auf dem Schiff zusammengeführt haben mochte, war vergangen, vergessen war das Ringen, der Hunger, der Durst, das Sterben auf hoher See, zwischen ihnen war eine Einheit entstanden, gestützt von der Hand eines jeden, gemeinsam würden sie jetzt untergehn oder gemeinsam überleben, und daß der Winkende, der Stärkste von ihnen, ein Afrikaner war, vielleicht zum Verkauf als Sklave auf die Medusa verladen, ließ den Gedanken aufkommen an die Befreiung aller Unterdrückten.“ (ÄdW, I, S. 345)

Der sich steigernde Identifikationsprozess des Malers¹⁸⁵ mit den Leiden der Schiffbrüchigen auf dem Floß, „... ein paar Tage lang aß und trank er nicht, kroch umher auf den Boh-

¹⁸³ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, a.a.O., S. 292: „Ein letztes Mal wir das Bild beschreibend gedeutet, indem der Hoffnung, die von dem winkenden Schwarzen und den ihn stützenden Figuren ausgeht, eine Trauer und Erstarrung unterlegt wird, welche vom Wissen um ihre Vernichtung herrührt: wiederum begibt sich der Ich-Erzähler in Géricaults Imaginationswelt ... die ihrerseits vom Bericht der beiden Überlebenden angeregt ist, und vollzieht das letzte qualvolle und vom Fieberwahn geschüttelte Sterben der schließlich geretteten neun Floßfahrer nach, dem nur die zwei Berichterstatter entgehen.“

¹⁸⁴ Vgl. Dieter Strützel: Variationen des Überlebens, a.a.O., S. 209: „Immer dichter wird in diesem Text das Wechseln von Ebene zu Ebene, immer mehr rinnt das Leben zusammen, immer größer wird die Spanne zwischen den Formen des Lebens, immer schärfer der Kontrast von sinnhafter Tiefenschärfe und reflektierender Abstraktion des Textes ... Die Steigerung des Textes und das Hinabsteigen in alle Schichten des Lebens fallen zusammen, die Intensivierung des Textes führt immer tiefer hinab. Bis zu jenem Punkt, wo das Kunstwerk entsteht.“

¹⁸⁵ Vgl. Kurt Oesterle: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 193: „Und dies nun ist Géricaults Beitrag zur im Werden begriffenen Widerstandsästhetik: Bildschöpfung, erste Zeichnungen sowie der Prozeß des Malens werden deutlich als *Akt des Mitleidens* (Im Original kursiv; Anm. M.W.). Die Arbeit am Géricault-Komplex wird zur Studie kreatürlichen Mitgefühls ... Géricaults Vorgehen gehorcht dem Gesetz einer doppelten Mimesis – der bildhaften Mimesis von Motiven aus der literarischen Vorlage geht eine emotionale Mimesis voraus. Bei dem Maler des Floßbildes treten ... *Nachahmung* und *Nachempfindung* zu einer Einheit zusammen. Das mimetische Vermögen

len ... „ (ÄdW, II, S. 17), behält der Maler auch während der Beschäftigung mit dem Landgang bei, „Géricault hatte zwischen diesen Menschen gelebt ...“ (ÄdW, II, S. 28) und adaptiert schließlich ihren körperlichen Verfall, „Géricault lag zwischen ihnen“ (ÄdW, II, S. 29). Die Bedingungen der Flößlinge an Land und ihr schweres Ringen ums Überleben setzt in Géricault ein psychisches Geschehen in Gang, das sich in Krankheit und Verfall, vor allem aber in einer Wahrnehmungsbedingung des isolierten Subjekts äußert, ein spezifische Verhalten, das den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* auszeichnet.

In Géricaults empathischen Prozess, der sich von der Gestalt des Meeres und dem Schiffbruch auf See löst und ihn auf das Land verlagert, ist ein metaphorisches Gerüst sichtbar, das sich Peter Weiss nicht entgehen lässt¹⁸⁶. Als eine Art transformierten Abstraktion des Textes, gemeint ist die Wüstenepisode aus dem Géricaultblocks, lässt sich vor allem die Exilerfahrung der Mutter lesen. Denn: Einer ästhetische Amplifikation ähnlich, wiederholt sich der Vorstellungsgehalt der leidenden Schiffbrüchigen an Land in der Leidensgeschichte der Mutter, die sich den vertriebenen Juden von Mährisch Ostrau anschließt und von dieser Obsession, vergleichbar mit Géricault, nicht mehr abzubringen ist: „Sie hätte sich den Angehörigen des deutschen Volkstums zurechnen können, meine Mutter aber wollte zwischen den Vertriebenen bleiben.“ (ÄdW, III, S. 12)

Allein durch die Präposition „zwischen“ ergibt sich unmittelbar der ästhetische Reflex auf die „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“ (ÄdW, II, S. 29), wie sie in der Wüstenepisode geschildert werden und wie sie Géricault zur unabdingbaren Identifikation gereichen. In den zahlreichen Verweisen der Sekundärliteratur auf den gefährdeten Extremzustand der Mutter ist zwar die Parallele zu Géricault bedacht und in unterschiedliche Fragestellungen eingeordnet worden¹⁸⁷, der ästhetische Weg, den Weiss über die in beiden Figuren angelegte Entgrenzung der Wahrnehmung hinausgeht, ist dabei jedoch nicht entziffert worden.

... *Nachahmung* und *Nachempfindung* zu einer Einheit zusammen. Das mimetische Vermögen der Kunst, dies ist der Kern der Géricault-Passage ... bedarf zur Ergänzung des mimetischen Vermögens der Emotionalität (Mitleid ist nichts anderes als emotionale Mimesis).

¹⁸⁶ Die Rede ist von der ausführlich erörterte Ereignismetapher des Schiffbruchs. In Jochen Vogts Beitrag zum Floß der Medusa findet sich einer der seltenen Hinweise auf den für Weiss seit jeher relevanten Metaphernkomplex Meer/Schiffbruch. Vgl. Jochen Vogt: Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das „Hadesbild“ in der Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 176: „Daß die Bilder der gefährlichen Seefahrt und des Schiffbruchs seit der Antike zum elementar-literarischen Fundus unserer Kultur gehören, haben wir von Dolf Sternberger, Erst Robert Curtius und vor allem Hans Blumenberg gelernt. Solche Bilder finden sich, analog zu den häufigen Flugphantasien, auch schon im Frühwerk von Peter Weiss. Nicht nur unter dem sprechenden Titel Von Insel zu Insel gibt es da immer wieder Szenen des Ausgesetztseins, aber auch des wohligen Dahingleitens, die zwischen Verlorenheitsangst und Auflösungsphantasien oszillieren und bisweilen idyllischen Charakter annehmen.“

¹⁸⁷ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 274/275: „Ein Irrweg deshalb, weil „Géricaults Verdammnis“ (NB, 1971-1988, 464) darin bestehe, die gleißenden Wahngelüste nicht mehr erklären zu können. In dieser Kunst gibt es offenbar keinen Übergang mehr von der pathologischen Mimesis ans Grauen zur Dynamik widerständigen Handelns. Bezog die künstlerische Handlung, wie es in der Brecht-Episode heißt, ihren Antrieb immer auch daraus, sich „gegenüber den Gewalten zu behaupten“ (ÄdW, II, 213), so sind darunter neben den äußeren, gesellschaftlichen Zwängen aber auch die subjektiven Torturen und wahnhaften Zumutungen gemeint, die zwar als Korrektiv gegen bestehende Verkrustungen wirken, jedoch ebenso zum Versiegen des Ästhetischen führen können ... Was allerdings passiert, wenn der gewaltige Leidensdruck nicht mehr verarbeitet werden kann, läßt sich ... exemplarisch an der erschütternden Opfermimesis der Mutter nachvollziehen.“

In den Imaginationserlebnissen der Mutter tauchen ähnliche Konditionen auf, die Géricaults mit dem *Floß der Medusa* skizzierte Lebensgeschichte und seine Disposition assoziativ aufnehmen: Grenzenloses und kontinuierliches Mitleid mit den Opfern, eine irreversible Entscheidung¹⁸⁸, mit ihren körperlichen Qualen zu verschmelzen, die intrinsische Verlagerung des Konflikts als eine dauerhafte und ausschließliche Selbstbeschäftigung, die Abkehr von allen bisherigen Lebensgewohnheiten und schließlich der eigene Untergang. Strukturelle Vorabbedingung für diese Transformation „der persönlichen Katastrophe des Malers“ (ÄdW, II, S. 22) in die Leiderfahrung der Mutter und ihrer Loslösung aus allen Kontexten ist die evokative Gestaltung der Wüsten-Episode und ihre semantische Organisation, wie sie sich bereits in der Fata-Morgana-Szene des Bischoff-Kapitels potenziert hat.

Was aber sind die vorgegebenen ästhetischen Assoziationen, die Peter Weiss in diesem Teil des Géricaultblocks anlegt, und worin liegt die Intensivierung der dort aufbewahrten Imaginationsgehalte mit Blick auf die Wahrnehmungsextreme der Mutter? Das inhaltliche Filtrat aus dem Überlebensbericht erzählt die Landung von neun Flößlingen auf einer vorgelagerten afrikanischen Insel¹⁸⁹ und die demütigende Behandlung der „Ankömmlinge“ (ÄdW, II, S. 29) durch die Bevölkerung, vor allem aber durch die illoyale Stabsführung der „Medusa“, also durch die eigenen Landsmänner¹⁹⁰, die sich bereits per Beiboot von den Schiffbrüchigen entfernt und diese im Glauben auf Rettung zurückgelassen hatten¹⁹¹.

Peter Weiss fährt dabei mit jener Imagination des Imaginären fort, indem er durch die obsessive Identifikation Géricaults auf ganz bestimmte Vorstellungsgehalte hinweist. Das heißt, die mit Géricaults gesteigertem Phantasieren pointierten Inhalte sind auf diese Weise von ihrem Autor Peter Weiss markiert und erreichen die Apperzeption des Lesers in besonderer Weise. Als Extreme sind sie dadurch zusätzlich verstärkt und innerhalb der *Narratio* über den beigefügten Namen Géricaults herausgestellt. Das *Faktum*, dass die Schiffbrüchigen an Land ausgerechnet die nautischen Instrumente als inzwischen unbrauchbar und zweckentfremdet vorfinden, derer sie auf See so dringend bedurft hätten, ist dadurch radi-

¹⁸⁸ Vgl. Franz Zeller: Hölderlin in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 93/94: „Die Entgrenzung - das Überschreiten der Übereinkunft, das selbst das größte Grauen noch faßbar macht ... führt zu einer anderen Sehweise ... Die Mutter hat die Proklamation Heilmanns auf *Entgrenzung der Sinne* (im Original kursiv, MW) vollzogen. Die weitgehende Abwesenheit jeglicher Aktivität weist auf ihre „Schau“ hin, auf das Empfangen und Aufnehmen von Bildern, die der Ordnung widersprechen und die zerstörerische, opportunistische Vernunft der Kriegswelt ist bis zur Vernichtung aller Schutzmechanismen auf sie eingedrungen.“

¹⁸⁹ In der Insel ist zudem das Motiv der Isolation bestärkt: Die Schiffbrüchigen finden hier keine amöne Aufenthaltsqualität vor, sondern müssen sich mit neuen Gefährdungen auseinandersetzen, die wiederum veränderte Überlebensstrategien nach sich ziehen. Vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitag. Die lädierte Utopie und die Dichter, a.a.O., S. 107 f.

¹⁹⁰ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 108/109: „Unserer erste Frage war, wie viel Unglückliche gerettet seien, worauf man uns antwortete: Drei sind am Leben und 14 gestorben. Diese Antwort donnerte uns zu Boden. Weiter erkundigten wir uns, ob sich nicht manches von unseren Sachen vorgefunden hätte. Ja, hieß es, man habe die „Medusa“ aber für *gute Prise* erklärt. Wir hatten Mühe, diese Antwort zu verstehen, aber man wiederholte sie uns, und wir sahen nun wohl, dass wir es mit Franzosen zu tun hatten, die uns als Feinde behandelten, weil unser Unglück grenzenlos war.“

¹⁹¹ Vgl. ÄdW, II, S. 12: „Die Instrumente und Karten, die der Kapitän ihnen versprochen hatte, erhielten die Schiffbrüchigen nicht. Herr Chaumareys enteilte und bestieg das Stabsboot, das, neben den zwölf Ruderern, zweiundvierzig Mann aufnahm.“

kalisiert und hebt in Géricaults „Fiebertraum“ (ÄdW, II, S. 30) die Maltraitierung der Schiffbrüchigen besonders hervor.

„Da wurden Mehlonnen durch den aufgewirbelten Staub gerollt, Spunde wurden aus den Weinfässern geschlagen, die Getränke ergossen sich in die aufgerißnen Mäuler der auf dem Boden Liegenden. Géricault und seine Gefährten, ausgezehrt, voller Wunden, barfüßig im Getriebe umherstreichend, erhielten Seekarten, Decken, Hängematten zugeworfen. Nautische Instrumente wurden auseinandergerissen und von den Frauen als Putz ins Haar gesteckt.“ (ÄdW, II, S. 30)

Peter Weiss hat die im Überlebensbericht ausführlich geschilderte Szene, in der mit den Waren der gestrandeten „Medusa“ gefeilscht wird, in eine rasche Abfolge von einzelnen Handlungen überführt, in der ein reges Durcheinander herrscht und das planerische Vorgehen des Überlebens auf dem Floß *ad absurdum* geführt wird. Weiss' Blick richtet sich vor allem auf die segmentierten Körperbilder, die mit einer Verzerrung oder einer Läsion verbunden sind und die Schiffbrüchigen in ihrer gedemütigten Rolle, der Schaulust ausgesetzt, zeigen.

Dieses, einer Fata-Morgana ähnliche Phantasma, erhält seinen intensiven Schrecken dadurch, dass den Schiffbrüchigen die lebensnotwendigen Mittel im Überfluss zur Verfügung stehen, die sie auf dem Floß ganz entbehren oder aber äußerst ökonomisch mit ihnen umgehen mussten¹⁹². Gerade wegen dieses sinnlosen Umgangs mit den Ressourcen, die sie auf der Floßfahrt benötigt hätten, sind die „Ankömmlinge“, wie Weiss sie nennt, desavouiert und ihrer Würde als Menschen enthoben. Auf dieses Menschenbild kommt es Peter Weiss in der „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“ (ÄdW, II, S. 29) vorrangig an. Durch die Präfixe „auf“, „aus“ und „zu“ aus dem Fiebertraum Géricaults erhält das Bild darüber hinaus eine deutliche pejorative Wertung und verstärkt die Vorstellung der Schiffbrüchigen als in ihrer Existenz noch tiefer verelendet, missbraucht und abhängig:

„Bis Ende November des Jahrs blieben die Überlebenden der Floßfahrt, angewiesen auf Handreichungen von Mitleidigen, in der Verbannung zurück, ehe man sich in Frankreich ihrer erinnerte und die Loire ausschickte nach ihnen.“ (ÄdW, II, S. 31)

Die organisierte Semantik zeigt, wie sehr es Weiss auf diesen Eindruck der Verschlechterung eines an sich bereits schrecklichen Zustandes ankommt: Zunächst erinnert der Satz daran, dass es sich um Überlebende des Floßes handelt, also vergegenwärtigt sich des besonderen Status¹⁹³. Dieser wird damit flankiert, angewiesen zu sein. Den Überlebenden

¹⁹² Vgl. ÄdW, II, S. 16/17: „... bei den Schildrungen des Durst, des Versiegens von Trinkbarem, des Lechzens nach dem in kleinem blechernem Gefäß gekühlten Urin, der von verschiedenartigem Aroma war, ... bei der Beschreibung des Aufsaugens der Weinration durch einen Federkiel, was das Trinken verlängerte, ... wurde der Prozeß der Bildschöpfung eingeleitet.“

¹⁹³ Genau dieses Verelendungs-bild aber strebt Peter Weiss an, um so die Parallelen zum III. Band der *Ästhetik des Widerstands* vorzubereiten, in dem die Flüchtlingsströme und Deportationen vor allem von Juden geschildert werden, in die die Eltern des Ich-Erzählers integriert sind. Hier bewegen sich Menschen scheinbar ziel- und planlos, die gleichermaßen ihres Status' beraubt sind: Vgl. ÄdW, III, S. 10: „Es schwollen die Massen derer an, die nicht mehr zu bieten hatten als ihre Verzweiflung, und Verzweiflung war das Wertloseste von allem Überflüssigen, und bald fanden sich zwischen den Enteigneten auch die, die gestern noch wohlhabend waren, und es gab nur noch den Sturz ins Umherirren, ohne Ausweg und Bleibe.“

erweist man demnach nicht den nötigen Respekt, der sich aus ihren überwundenen Schreckenserlebnissen ergeben und ihnen eine besondere Beachtung zugestehen würde. Stattdessen wird ein krasser Gegensatz dazu mit dem Begriff der „Handreichungen“ etabliert: Das weitere Überleben der Schiffbrüchigen steht auf der unsicheren Basis von gelegentlich gereichten Mitteln, anstelle einer kontinuierlich gesicherten Versorgung.

Das eigentliche *Krimen* ist, dass die Überlebenden umso mehr Anspruch darauf hätten, weil sie mit der Landung vor der senegalesischen Küste in die Arme derer geraten, die schließlich aufgrund ihrer Inkompetenz für die Schiffskatastrophe, also für das Scheitern der „Medusa“, verantwortlich sind. Statt auf Wiedergutmachung oder auf eine Fürsorge zu stoßen, die sich allein aus dem Eingeständnis eigenen Fehlverhaltens oder vergangener Versäumnisse ergeben würde, behalten die Landsmänner ihr deviantes Verhalten bei. Das Schicksal der „Ankömmlinge“ ist also weiterhin von denen abhängig, die sie bereits in der folgenschweren Ereigniskette des Schiffbruchs auf hoher See betrogen, getäuscht und schließlich im Stich gelassen haben¹⁹⁴.

Ausgerechnet auf diese Personen, die ihr krudes Verhalten bereits unmissverständlich unter Beweis gestellt haben, sind sie nun erneut angewiesen. Die ohnehin unregelmäßige Zuwendung ist allein vom „Mitleid“ abhängig, einer unbeständigen Emotion, und damit auf ein Prinzip von Willkür gestellt. Das so konzipierte Elends-Bild, um das es Peter Weiss hier geht, kulminiert im Begriff der „Verbannung“, eine überaus subtile Implikation, stellt sie doch eine moralisch-juristische *Causa* her und erhält durch den zuvor genannten Napoleon Bonaparte¹⁹⁵ eine Doppeldeutigkeit. Verbannt zu sein, gleichzeitig aber das rettende Ufer erreicht zu haben, auf dem der Schrecken des Schiffbruchs eigentlich sein Ende finden sollte, das aber genau ist die Evokation, die Peter Weiss mit der „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“ (ÄdW, II, S. 29) lanciert.

Der Fiebertraum, den Géricault erlebt, und den der Roman wie in der Fata-Morgana-Szene aus dem Bischoff-Kapitel¹⁹⁶ mit der beiläufigen Distinktion eines „heißen Sommers“ einlei-

¹⁹⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 13: „Von den kleinsten, am wenigsten seetüchtigen Booten war es ins Schlepptau genommen worden, und als die Ruderer sahn, daß sich die Boote des Gouverneurs und des Kapitäns entfernten, gaben sie bald, selber ankämpfend gegen die schwerer werdende See, das Bugsieren auf und ließen die Seile fahren. Während die Flottille auf das Ufer zusteuerte, wurde das Floß, das sich nicht manövrieren ließ, von den Strömungen der Ebbe hinaus aufs Meer getrieben.“

¹⁹⁵ Vgl. ÄdW, II, S. 29/30: „Verwundert stellte der mohammedanische König die Identität des Generals Bonaparte, dessen Armeen er bei einer Wallfahrt nach Mekka gesehen hatte, mit dem Weltherrscher Napoleon fest. Ein langer dünner Strich zog sich von der Insel Elba, an den Säulen des Herakles vorbei, über den Äquator hinweg, zu einem Punkt im südlichen Atlantik, wo der große Neuordner unerreichbar, entmachtet, verbittert, dahinsiechte.“ Peter Weiss ist mit dem Namen Napoleon dem politischen Impakt begegnet, der dem Medusa-Kapitel von Anfang an unterliegt. Die Reise des Flaggschiffs steht unter französischer Flagge und ist Teil eines imperialistischen Vorhabens, Kolonien zu erobern oder zu sichern. Der diskrete Hinweis auf die „Heraklessäule“ ist einer von vielen poetologischen Reminiszenzen an die Figur aus dem Pergamonfries und den daran gekoppelten Auftrag, die mimetische Lücke über die Imagination zu schließen.

¹⁹⁶ Vgl. ÄdW, III, S. 75: „Als sie sich der Kieler Bucht näherten, war es Hochsommer geworden, mit Temperaturen bis zu fünfunddreißig Grad ... Sie lag im Wüstensand. Über ihr kochte die Fata Morgana des Meers. Sie konnte nicht mehr aufstehn. War verschmolzen mit der Glut.“ Durch die meteorologische Distinktion, die auch im Fiebertraum Géricaults eingesetzt wird, ist der außergewöhnliche Bewusstseinszustand in eine ambivalente Sphäre versetzt: einerseits kann er der vorherrschenden und außergewöhnlichen Wetterbedingung zugeschrieben werden, andererseits bleibt er als eine psychische Disposition erkennbar.

tet, überführt das Schreckensbild der Überlebenden in die Vorstellung eines terrestrischen Schiffbruchs. Dieser beinhaltet die Reminiszenz an die Leiden auf dem Floß und führt damit vor Augen, dass die Schiffbrüchigen auf hoher See zwar in größter Not waren, zumindest aber ihre Strategien, um ihr Überleben zu verlängern, eigenmächtig bestimmen konnten. Das gilt für sämtliche Handlungsschritte, die unter dieser Kautel des Überlebens stehen: das Aussaugen der Weinration mittels eines Federkiels, der Verzehr menschlichen Fleisches oder das Winken mit einem Stück Tuch, um Rettung herbeizuholen.

An Land, so suggeriert es die Wüstenepisode aus dem Géricaultblock, beginnt erst die Qual und die Erniedrigung, die Menschen anderen Menschen antuen, eine *Quintessenz*, die der französische Maler dem Bericht von Corréard und Savigny entnommen und die ihn in das Finale seiner eigenen *Krisis* gestürzt hat, und die für Peter Weiss als ein imaginärer Topos für den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* unerlässlich ist: „Auf dem Floß war ich nicht so zu beklagen“ - heißt es im Überlebensbericht der Schiffbrüchigen, die die Ankunft an Land als Desillusion erkennen –

„... da befand ich mich in einem gewissen Zustand der Bewusstlosigkeit als Folge meiner gelähmten Geisteskräfte. Aber hier, gequält von tausend finsternen Gedanken, sehe ich noch dazu, wie jeden Tag einige der Unglücklichen, die mein Schicksal teilen, mir voran in das Grab finden!“¹⁹⁷

Es ist bereits erwähnt worden, dass Peter Weiss den Verelendungsprozess der Schiffbrüchigen auf dem afrikanischen Festland mit dem sukzessiven Verfall Géricaults als Parallelhandlungen¹⁹⁸ literarisiert. Damit erfährt die Episode nicht nur eine Dynamisierung, sondern eine abermalige Potenzierung der Vorstellung von Leiden: Das Leiden des Schiffbruchs mit seinen geschilderten Extremen wird an Land vervielfältigt¹⁹⁹ und spiegelt sich als eine ästhetische Matrix im körperlichen Dahinsiechen Géricaults sowie in seiner innerpsychischen Degeneration. Voraussetzung für diese Potenzierung, die als ästhetische Kompetenz auf den Protagonisten und damit auf das erzählerische Verfahren des Romans wirkt²⁰⁰, ist eine über das normale Maß hinausgehende Identifizierung des Malers mit den

¹⁹⁷ J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 115

¹⁹⁸ Peter Weiss selbst hat den Begriff in Avantgarde Film etabliert. Die filmische Provenienz der „Parallelhandlungen“ ist übertragbar auf das literarische Verfahren, das Peter Weiss während des gesamten Géricaultblocks einsetzt. Vgl. Peter Weiss: Avantgarde Film, a.a.O., S. 152/153: „Da ist die Vielfalt der Parallelhandlungen, die Souveränität der Kamera: an den verschiedensten Plätzen fast gleichzeitig zu sein, da sind die episch breiten Panoramen, die gesteigerten Rhythmen der Bildschnitte, da ist die bewegliche Kamera, nicht nur die Kamera, die sich ständig neue Blickfelder herausucht, sondern die Kamera, die filmt, während sie sich in Bewegung befindet. Dies ist etwas Neues: die fahrbare Kamera, die mitten in den Ereignissen umhergleitet. Diese Möglichkeit verstärkt die Tiefenwirkung des Bildes ungemein ...“

¹⁹⁹ J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 115: „... aber hier, unter einem brennenden Himmel, wo mit alles fremd ist, umgeben von den hartherzigen Afrikanern, die bei dem gewohnten Anblick der Grausamkeiten, von denen der Sklavenhandel begleitet ist, alles Gefühl verlieren, hier finde ich nirgends Erleichterung. Vielmehr kündigt mir alles meine nahe Auflösung an; die langen Nächte, meine unausgesetzten Leiden, der Anblick meiner Unglücksgefährten, der ekelhafte Schmutz, in welchem ich leben muß ... Was bleibt mir also übrig, als den Tod ruhig und gefasst entgegenzusehen?“

²⁰⁰ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 165: „Im Zusammenhang mit der Entwicklung der ästhetischen Kompetenz des Ich-Erzählers bedeutet die Begegnung mit Karin Boye eine Krisenerfahrung - vergleichbar mit derjenigen, welche die Konfrontation mit Géricaults *Floß*

für sein Kunstprojekt ausschlaggebenden Inhalten. Die anfängliche ästhetische Überlegung, „... fragte sich der Maler, ob er nicht erst hier, bei der Fortsetzung der Qualen auf dem Land ansetzen solle“ (ÄdW, II, S.29), wird gespeist durch die obsessive Phantasie, inmitten der umherirrenden Ankömmlinge zu sein, „war ihm oft, als befände er sich in Saint Louis“ (ÄdW, II, S. 28) und endet schließlich in der Wahnvorstellung, das Sterben der Schiffbrüchigen zu applizieren:

„In Roule, wo er in der Nachbarschaft des Hospitals Beaujon arbeitete, begann sein Dasein zwischen den Toten, dort in der Leichenkammer, versenkte er sich in das Studium der erloschnen Haut.“ (ÄdW, II, S. 31)

Durch die verfolgten Lebensspuren Géricaults in Paris ist der Leser bereits ausreichend über die letzten Jahre des Malers, die auf das *Floß der Medusa* noch folgen werden, in Kenntnis gesetzt, vor allem über seine Erkrankung und den siechvollen Tod. Die Wüstenepisode referiert diese bereits genannten Details aus Géricault Ende nicht mehr und legt seinen Tod nicht als Folge eines unglücklichen Reitunfalls und einer *Sepsis* nahe, sondern als finalen Ausdruck einer dauerhaften *Krisis*²⁰¹ und einer zutiefst identifikatorischen Obsession mit den Schiffbrüchigen der „Medusa“ und ihrer fortgesetzten Leiderfahrung an Land.

Der Tod Géricaults ist damit verrätselt und als metaphorisches Ausdruckszeichen eines schwierigen, bedrängten Lebens²⁰² und einer Neigung zur empathischen Selbstentgrenzung gedeutet. Diese Art Mystifikation oder mythologische Verrätselung bezieht sich auch auf die nach dem *Floß der Medusa* gemalten Bilder²⁰³, die vom Protagonisten in die Richtung interpretiert werden, dass Géricault darin weiter zu seiner selbstzerstörerischen Identifikation mit den Sterbenden findet. Mit der Wüstenepisode hat Peter Weiss so dezidiert die

der Medusa bewirkt hatte (und auf ähnlichen Konzepten beruhend!). Diese Krisenerfahrung führt aber nicht zur Verzweiflung und zur lebenspraktischen Nachfolge Boyes, sondern zu einer endgültigen Erweiterung des ästhetischen Konzepts, das der Ich-Erzähler mit der Gestaltung des dritten Teils der *Ästhetik des Widerstands* in die Praxis umsetzt.“

²⁰¹ Vgl. Jean Starobinski: *Psychoanalyse und Literatur*, Frankfurt/M., 1990, S. 58: „Im Grenzfall stellt die Krankheit ein Verhalten des Scheiterns da, eine Gebärde, deren tiefe Bedeutung die der Selbstzerstörung ist; die Gebärde verschlingt sich selbst, das Zeichen, das zunächst eine schlichte Störung ist, wird nach und nach Läsion des Organs, das als Bedeutungsträger gewählt wurde. Ihr Endpunkt ist der Tod. Im Gegensatz zu den Gebärden, die wir in der sozialen Umwelt ausüben, geht hier das Zeichen nicht mehr über den Körper hinaus, es absorbiert in ihm und verzehrt seine Energie; bei seinem Ausdruck verbirgt es seinen Zeichencharakter unter dem Aspekt des Leidens und des Verhängnisses.“

²⁰² Vgl. Tilmann Moser: *Romane als Krankengeschichte*, Frankfurt/M., 1985, S. 151: „Die Vertrautheit mit klinischen Kategorien erhöht aber auch die Möglichkeit des Lesers für Entscheidungen: er weiß genauer, mit welchen Seiten seiner eigenen Struktur er sich auseinandersetzt, wenn er sich in einen Text vertieft. Er wird über die Ausweglosigkeit mancher Texte anders denken, wenn er weiß, dass der Held sich nicht nur in ausweglose Verhältnisse, in geronnene innere Landschaften einläßt, in ein tragisch anmutendes Festgelegtsein auf ein destruktives, selbstdestruktives oder in Isolierung, Haß, Vereinsamung oder Entfremdung führendes Persönlichkeitsmuster, sondern wenn er sieht: hier fühlt oder handelt einer nach einem dechiffrierbaren, plausiblen oder veränderbaren unbewußten Lebensplan.“ Vgl. Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*, Frankfurt/M., 1992

²⁰³ Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O. S. 237-239: „Géricault, *Le Four à plâtre*. Bergkuppe in Wolken, eine Wolke scheint aus der Scheune zu quellen. Verlaßner hoher zweirädriger Karren, schwere Zugpferde stehn verlassen. In einem Karren, halb noch im Scheuentor, der Knecht, scheint zu schlafen, zwischen Säcken dunkelgrau, umbra, Gewitterstimmung, unheilvoll“, „*Le derby d' Epsom*“. Die Pferde, langgestreckt, fliegend. Auch hier die schwarzen Gewitterwolken. Alles: kommendes Unheil. Fliegende Sekunde.“

Todesnähe und die Kunst Géricaults²⁰⁴ zusammenbracht und die Unausweichlichkeit seines Schicksals nachgezeichnet. Der eigene Romantext nimmt diesen Vorstellungsgehalt einer extremen Disposition auf und entwickelt noch einmal einen melancholischen Abgesang auf das Leben und das Werk des Künstlers, bevor er den Ich-Erzähler in einer abrupten Absage gegenüber Géricault präsentiert. Die vom Protagonisten eingenommene Haltung, „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen“ (ÄdW, II, S. 33), vor allem aber das unverbindlich gehaltene und leidenschaftslos klingende Fazit -

„Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt. Mit seinem Geben und Nehmen stand er in den universellen Beziehungen und Verbindungen, die den Grund der künstlerischen Tätigkeit ausmachten“ (ÄdW, II, S. 33)

- steht in keinem Verhältnis zur Mühe der Recherchen und Überlegungen und zur eigenen Empathie gegenüber dem französischen Maler und seinem *Sujet*. Was im Emanzipationsprozess des Ich-Erzählers plausibel erscheint, sich der Schwere der Schiffbruch-Thematik und der Destruktivität in Géricaults *Vita* und Kunstschaffen zu entziehen, ist in der Ästhetik des Romans alles andere als vorschnell verabschiedet.

Peter Weiss, in der Figur des Autors²⁰⁵, der in der *Ästhetik des Widerstands* einen autobiographischen Gegenentwurf zu *Abschied von den Eltern* und zu *Fluchtpunkt* entwickelt und einen Protagonisten entwirft, der sich entgegengesetzt zur Selbstintrospektion der frühen Prosa verhält, kommt am Ende des Géricaultblocks noch einmal auf den Topos des Schiffbruchs zu sprechen. Vertreten ist er als diskrete Struktur in einem kleinen Bildausschnitt. Das Bildzitat, das wie das kleine Gemälde Sassetas erwähnt wird, von dem sich der Protagonist bei der Evakuierung des Louvre hingezogen fühlt, ist gewissermaßen als subtiler Gegenentwurf zur zugespitzten Absage des Ich-Erzählers zu lesen und sichert die Bedeutungsannahme von Géricault Kunstwerk, das meint vor allem das *Floß der Medusa*, für das eigene überdimensionale Romanprojekt der *Ästhetik des Widerstands*. Wie aber ist das zu verstehen?

²⁰⁴ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 270 f.

²⁰⁵ Peter Weiss entwirft an dieser Stelle des Romans ein *Inkognito*, das Géricault inmitten der Gesellschaft zeigt, die sich deskeptisch über das *Floß der Medusa* äußert. Hier hat Weiss selber ein Inkognito in den Roman implementiert und damit auf die hämische Literaturkritik reagiert, die den I. Band der *Ästhetik des Widerstands* unverhohlen eine Absage erteilt hatte. Vgl. Volker Lilienthal: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, a.a.O., S. 104 f. Die Arbeit von Lilienthal hat fast vollständig den Rezensionsverlauf zur *Ästhetik des Widerstands* aufgezeichnet. Die darin betriebene Methodik, empirisch Literatur zu verorten und Rezeption zu erforschen, ist freilich kritisch zu bewerten, erst recht gegenüber einem Autor wie Peter Weiss. In den *Notizbüchern* hat Peter Weiss selbst an einigen Stellen zur Kritik an seinem Roman Stellung bezogen und seiner Kränkung Ausdruck verliehen: „die Criticer (Chor) verständnislos, höhnisch“ (Nb. 1971-1980, S. 772) Die analoge Textstelle in der *Ästhetik des Widerstands*, die ein poetischer Reflex im Géricaultblock auf die westdeutsche Literaturkritik ist, lautet: „Im Salon Caré stand er unerkannt zwischen den festlich gekleideten Damen und Herrn der Gesellschaft, dem Hofstaat, der Meute der Kritiker, doch als er die Rufe der Bestürzung vernahm über die rohe, unverhohlene Attacke auf alles Hergebrachte, als er das Erschrecken sah angesichts dieser nackten Verzweiflung, und die abschätzigen Bemerkungen hörte über die Farblosigkeit, die lehmige Düsterteit des Gemäldes, erfüllte ihn Genugtuung ...“ (ÄdW, II, S. 31)

10.17 Ereitertes Interesse an Géricault: *Scène du Déluge*. Wiederaufnahme des Schiffbruchs. 1. Kontakt

Die Beschreibung eines Géricault-Gemäldes, *Scène du Déluge*²⁰⁶, erinnert an die eigenen, für die Erzählung *Abschied von den Eltern* gefertigten Collagen²⁰⁷, in denen das nautische Element und das gescheiterte Boot inszeniert ist. Die kleine Bildbeschreibung ist aber auch eine empathische Zusage an Géricault und seinen Topos, den Schiffbruch, in dessen metaphorische Referenz Peter Weiss den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* stellt und dessen in der Wüstenepisode entwickeltes ästhetisches Brevier der fortgesetzten Qualen an Land, er dort zur Anwendung bringt. Ein eingefügter Nebensatz verbindet die Beschreibung des Bildes mit dem so ausführlich behandelten *Floß der Medusa* und vergleicht es schließlich in der Konsequenz mit einer maritimen Allegorie in Poussins Werk. Allein der Rückbezug auf die „Medusa“ und die allegorisch weit ausholende Deutung, dass die Sündflut das Schiff hat untergehen lassen, zeigt, wie hier unbedingt eine Korrespondenz zum *Floß der Medusa* hergestellt und der metaphorische Impact von Floß und Schiffbruch bemüht wird:

„Als Einundzwanzigjähriger hatte er die Sündflut, die letztlich auch die Medusa zum Scheitern bringen würde, gemalt. Da stürzten Regengüsse aus niedrig treibenden Wolken, das aufgewühlte Wasser brandete an schroffen Klippen, die ein paar Menschen erklommen hatten, vom kenternden Floß reichte die Frau ein Kind dem Mann empor, während ein Jüngling auf den Brettern kniete, weiter entfernt am sinkenden Boot waren noch die festgeklammerten Hände eines Ertrinkenden zu sehen, und das schwimmende Pferd, mit geblähten Nüstern, trug einen Toten. Das Motiv hatte der junge Maler einem Bild von Poussin zur Variation entnommen. Auch sein Vorgänger hatte auf alles Übliche in der Landschaftsmalerei verzichtet, die Felsen und Bäume zu nackten skeletthaften Formen und das Gefälle des Wassers, den Unwetterhimmel zu einer apokalyptischen Verbindung gebracht ... Bei Géricault war allein eine Vision, eine seelische Erscheinung vorhanden, es fehlte die rettende Arche, die in Poussins Werk still hinter den aus dem Wasser ragenden Dächern schwamm, und Mond und Blitz waren einem Sturm, einem Schrecken gewichen, wie sie nur in innerer Aufgewühltheit zu finden sind.“ ÄdW, II, S. 31/32)

Es ist ein ästhetisch wirksamer und in seiner Folge bemerkenswerter Widerspruch, dass Peter Weiss, unmittelbar vor der formellen Absage an Géricault und dessen existentielle Kunst, den etwa gleichaltrige Ich-Erzähler mit dem Hinweis auf den 21-jährigen Géricault ein weiteres Schiffbruchbild des Malers aufrufen lässt. Erzählerisch ist damit die Aussage beim Verlassen des Louvre in gewisser Weise retardiert²⁰⁸; denn so rasch sich der Protagonist auch von Géricault zu verabschieden in der Lage ist, so relevant scheint ihm doch

²⁰⁶ Vgl. Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 460-461, ebenso die eigenen Skizzen von Peter Weiss zu Géricaults Sintflut-Bild: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 653/654, sowie der Prosaentwurf S. 655: „Man hängt am Ruderboot, im Begriff, hinaufzuklettern. Von ihm aus die Kette des Kletterns weiter - Frau reicht kleines Kind einem andern Mann. Ihre Arme emporgestreckt, er reicht die rechte Hand dem hochgehobnen Kind entgegen. Der Mann auf Klippe geklettert. - Die Bewegung von links nach rechts - Pferd, Frau an Planke, Kletternder, Frau, Kind, Mann. Fast unsichtbar im Regen die Arche, grau in grau. Diagonal der Blitz. In der Mitte das gescheiterte Boot - Blasses Blau von Frau u Mann - (Le Deluge)“

²⁰⁷ Die Collagen für *Abschied von den Eltern* sind abgedruckt in: Raimund Hoffmann: Peter Weiss: Malerei. Zeichnungen. Collagen, a.a.O., S. 155

²⁰⁸ Dass Peter Weiss die vorläufige Absage des Ich-Erzählers an Géricaults Marinebild literarisch bewusst inszeniert hat, zeigt ein Eintrag in den *Notizbüchern*: Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 465: „es interessiert mich plötzlich nicht mehr, etwas über sein Leben zu erfahren. Es war mir doch alles bekannt“

noch der erweiterte Hinweis auf ein anderes maritimes Bild des französischen Malers zu sein. Dass etwas einen Schub an Aufmerksamkeit erhält, unmittelbar bevor es in seinen wesentlichen Merkmalen abgelehnt wird, scheint zumindest in der psychologischen Bewertung von Persönlichkeit und Verhalten, inkonsequent zu sein, auch wenn der Protagonist hier ausschließlich als Romanfigur betrachtet wird.

Lässt man diese Spekulation außer Acht, fällt die Entscheidung gegen Géricault, bei fast gleichzeitiger Revitalisierung des metaphorischen Grundgehaltes aus dem *Floß der Medusa* und dessen elementare Imaginationsgegenstände (Wolke, Wasser, kenterndes Floß, Frau, Kind, Mann, Hände, Ertrinkende), anhand eines weiteren Marinebildes, als eine Dissonanz und damit als ästhetische Störung im Erzählverhalten auf. Das Bild *Scène du Déluge*, das der Ich-Erzähler hier zitiert, vereinigt kleinformatig, als eine *Quasi-Miniatur*, die wesentlichen Elemente aus dem *Floß der Medusa* und formuliert eine konzentrierte Parabel des Schiffbruchbildes: Das Floß als basaler Wahrnehmungsgegenstand ist genauso enthalten wie das sinkende Boot, vor allem aber die in Géricaults Halluzination auftauchende Einheit von Frau, Kind und ihm selber als Mann, dem beide auf der nächtlichen Floßfahrt entglitten sind²⁰⁹. Durch den weiteren subtilen Hinweis, dass letztlich auch die Sündflut die „Medusa“ „zum Scheitern bringen würde“, wird die in Géricaults Bild fehlende Arche als Topos unterstrichen und der Vorstellungsgehalt der auf die *Genesis* verweisende Apokalypse als eine poetologische Einheit sichtbar. Sich auf die „Sündflut“ als ursächlich für das Scheitern zu verständigen, konterkariert aber die sorgsam beschriebene Ereigniskette des Überlebensberichts von Corréard und Savigny, die der Roman nicht zuletzt wegen ihrer skandalösen und evokativen Umstände aufgenommen hat²¹⁰.

Was aber bedeutet es, wenn die erzählerischen Einzelheiten, die zum Schiffbruch der Medusa geführt haben, die der Maler für seine Apotheose benötigte und die in der *Ästhetik des Widerstands* als eine semantisch organisierte Kompilation²¹¹ zusammengeführt werden, nun

²⁰⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 16: „Er sah sich neben ihr liegen, und er zeichnete diesen Augenblick, sie befanden sich, von Leichen umgeben, im Vordergrund des Floßes. Die Frau war bewußtlos, er hatte den einen Arm um sie gelegt, im andern hielt er ein nacktes Kind, obgleich ein Kind auf dem Floß nicht erwähnt worden war.“

²¹⁰ Die beiden Autoren legen in ihrer Darstellung das Gewicht darauf, die nautische Unfähigkeit der Schiffsführung deutlich herauszustellen. Der Bericht ist in der Absicht verfasst, juristische Konsequenzen nach sich zu ziehen und im Marineministerium als Anklageschrift verstanden zu werden und die beiden Überlebenden zu rehabilitieren. Die Strandung der Medusa wird akribisch nachgewiesen und als ein Bündel von Fehlentscheidungen und Verstößen gegen nautische Vorschriften herausgestellt. Ein Beispiel für die Inkompetenz der Schiffsführung und ihrer aus reiner Eitelkeit verschwiegenen falschen Einschätzung der Notlage lautet in: J.B.Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 23/24: „Nach dieser vermeintlichenerspähung des Kap-Blanc vom 2. Juli morgens, hätte man billig westwärts steuern sollen, um die Sandbank Arguin zu umschiffen, war diese Gefahr erst beseitigt, so mußte man wieder südlich einschlagen, um auf der Straße nach dem Senegal zu bleiben. Allein derjenige, der seit einigen Tagen die Fahrt leitete, wußte den Befehlshaber zu bewegen, sogleich südwärts zu segeln und geradewegs auf Portendick loszugehen. Wir wissen nicht, was Herrn Chaumareys veranlassen mochte, sein Vertrauen einem Mann zu schenken, der gar nichts mit dem Stab zu schaffen hatte.“

²¹¹ Vgl. ÄdW, II, S. 11: „Der vom Marineminister angewiesenen Route folgend, navigierten die Schiffe zwischen Rudeln von Felsen hindurch, die Warnungen einiger Seeleute abweisend glaubte der Befehlshaber der Fregatte, das Cap Blanc gesichtet zu haben, doch hatte er es, was sich bald zeigte, mit einer dicken Wolke verwechselt. In der Nacht brannte die Korvette Echo mehrmals Zündpulver ab und steckte eine Fackel am Besanmast auf, die Wachhabenden der Medusa aber ließen es sich nicht einmal einfallen, auf die Signale zu antworten.“

durch die pointierte Deutung des kleinen Marinebildes *Scène du Déluge* auf das allegorisch-religiöse Motiv der Sündflut gebracht werden? Und was ist von der plötzlichen, unmotiviert klingenden Absage des Ich-Erzähler an den Künstler und damit an den gesamten ideenreichen Komplex, der mit dem Schiffbruch zu tun hat und die Romanhandlung so nachhaltig bestimmt und bereichert hat, zu halten?

Zur Beantwortung der ersten Frage ist noch einmal zu betonen, dass Peter Weiss mit der dem kleinen Bildnis vorausgehenden Wüstenepisode ein bestimmtes erzählerisches Projekt verfolgt und eine Idee für das Geschehen des III. Band der *Ästhetik des Widerstands* benötigt. Die poetologische Bestimmung, die aus der Wüstenepisode hervorgeht, ist die Steigerung der Schrecken aus dem Schiffbruch. Der Inhalt der Wüstenepisode steht unter dem Zeichen des bedrohlichen Signifikanten, das im *Floß der Medusa* entwickelt ist, dem Schiffbruch. Dieser verselbständigt sich und überträgt das potenzielle Zeichen auf die Schrecken, denen die Ankömmlinge ausgesetzt sind. Der Distinktionsgewinn liegt darin, dass die Sensation der schrecklichen Vorgänge an Land die von Peter Weiss im Géricaultblock betriebene Struktur wiederholen, nämlich, die körperliche Qual mit dem Siechtum Géricaults zu synchronisieren²¹².

Das Bildzitat *Scène du Déluge* ist nicht im manieristischen Sinne als eine visuelle Fußnote eingesetzt, das in einer *Quasi*-Bildlichkeit einen Text ausstattet. Wie die evokativen Ereignisbilder im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* übernimmt die kleine Marine am Ende der Beschäftigung mit Géricault die ästhetische Aufgabe, Wahrnehmungsgehalte für das ästhetische Unternehmen des Romans zu konstituieren. Das Bildzitat vom untergegangenen Kahn unterliegt aber auch einer ähnlichen poetologischen Bestimmung wie die Wüstenepisode: Die Ereignisvorgänge werden in ein ästhetisches Substrat überführt, um als Paradigma wirksam zu sein. Erst mit der Wüstenepisode vervielfältigt sich der Schrecken auf See und erfährt die Metapher des Schiffbruchs seine Wirksamkeit. Das erkennbare ästhetische Muster dieses *Valeurs* zu verstärken, lautet: Ein unüberschaubare Großes wird in ein Kleines gebannt. Was heißt das?

In der Wüstenepisode fusionieren nicht nur das Leiden Géricaults und die körperlichen Qualen der vermeintlich geretteten Schiffbrüchigen. Hier ist vielmehr die gesammelte *Narratio* gebunden, die mit der Illustration vom *Floß der Medusa* im spanischen Orangenhain beginnt²¹³, in Paris mit der Entdeckung einer Prosa zum authentischen Schiffbruch seinen Lauf nimmt und schließlich mit der Gegenüberstellung vor dem Gemälde im Louvre endet.

²¹² Vgl. Bernard Dieterle: *Erzählte Bilder: Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg, 1988, S.147: „Durch die Radikalisierung des Verfahrens, durch die innigste Verschmelzung Ebene und Perspektiven sowie durch die Parallelisierung von Rezeptions- und Produktionsvorgängen (Lesen, Malen, Schreiben) schlägt Peter Weiss ein ganz neues Muster für den Umgang mit einem Kunstwerk vor. Die Prozessualität der Annäherung fällt mit der Geschichte des Schiffbruchs und mit derjenigen der Bildaneignung zusammen, so dass im Fluß des Textes das Gemälde selbst vor den Augen des Lesers regelrecht erneut entsteht und gleichzeitig entfaltet wird als ein zu einem entscheidenden Augenblick hin tendiertes Epos.“

²¹³ Vgl. Jochen Vogt: *Ugolino trifft Medusa: Nochmals über das „Hadesbild“ in der Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 181: „Daß die jungen Männer sich mit dem „Sinnbild“ selbst erkennen, wird an dieser Stelle *nicht gesagt*; es wird in einem Erkenntnischock mit existentieller Wucht *erfahren*: (im Original kursiv; Anm. M.W.) „Ayschmann war plötzlich blaß geworden, er sank vornüber, das Buch fiel ihm aus der Hand“ (ebd.).“

Vereinfacht formuliert heißt das: Die Amplifikation des Géricaultblocks wird in eine ästhetische Kompilation gedrängt. Verweist die dichterische Sprache und solcherart ästhetischer Einfall von Peter Weiss *a priori* zunächst auf sich selbst, also auf die eigene Ästhetik als ein organisiertes Inventar von Worten, Zeichen und Korrespondenzen, so entfacht sich mit diesem semiotischen Apparat eine ästhetische Substantialisierung, die über den erzählten Moment hinausgeht.

10.18 Exkurs: Peter Weiss' invasives Verfahren. Extensivierung der Schreckenbilder. Géricaults persönlicher Schiffbruch

Bevor diese Struktur in einem zweiten Zugriff auf das kleine Marinebild übertragen wird, sind zur Verdeutlichung einige in der Wüstenepisode komprimierte Vorstellungsgelhalte nachzutragen. Peter Weiss hat sich dort ein zweites Mal über die Figur des Farbigen geäußert, der sich im pyramidalen Aufbau des Bildes an die Spitze hebt und mit einem Tuch der Brigg am Horizont Zeichen gibt. Anhand dieser Figur wird noch einmal das „Körperliche“ (ÄdW, II, S. 28), als eine der am stärksten entwickelten Kategorien aus dem *Floß der Medusa*, exponiert. Weiss nutzt die Wirkung des Nachtrags zum Farbigen ästhetisch aber weiter aus: Und zwar macht er auf einen anthropogenen Widerspruch aufmerksam:

„... der schwarze Kolonialsoldat Charles war der kräftigste der Schiffbrüchigen, er aber gehörte, laut Bericht zu denen, die bald nach der Rettung durch die Argus in Saint Louis sterben würde.“ (ÄdW, II, S.28)

Widersprüchlich erscheint, dass die körperliche Vitalität des Farbigen keinen Garanten für das Überleben darstellt. Bezeichnenderweise gibt der Roman, wie auch der Überlebensbericht von Corrêard und Savigny, keine Auskunft darüber, wie oder unter welchen Umständen der schwarze Kolonialsoldat gestorben ist. Für den Imaginationsprozess ist genau diese fehlende Lücke aber bedeutsam. Sie lenkt damit automatisch die Aufmerksamkeit auf das *Faktum*, dass das Sterben der Schiffbrüchigen nicht auf das Floß beschränkt war, sondern sich an Land fortsetzte²¹⁴, ferner noch, dass sogar der Kräftigste „schon bald nach der Rettung sterben würde.“ Mit dieser Dissonanz ist die so bezeichnete „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“ (ÄdW, II, S. 29) unmittelbar als Motiv und als ein ästhetisches Desiderat in das Zentrum der Betrachtung gestellt, zumal der Hinweis auf den Farbigen und seinen Tod die Wüstenepisode einleitet.

So formiert die Textepisode *in medias res* einen imaginäreren Fluchtpunkt, die Schilderungen des Landgangs unter dem Aspekt der Todesnähe zu lesen und die Schiffbrüchigen nicht als Gerettete zu wähen. Dass der Stärkste unter ihnen, der das Signal der Rettung verkörpert,

²¹⁴ Einer der wenigen Hinweise auf die Fortsetzung der Qualen auf dem Land findet sich in dem ausführlichen Beitrag von Dieter Strüzel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte eines Autors in der Welt der Destruktion“, a.a.O., S. 211: „Nach der Katastrophe des Schiffbruchs, jenem Augenblick, den Géricault für sein Gemälde nutzt, gibt jener Augenzeugenbericht den Blick frei für das Verderben der zunächst einmal Geretteten, sowohl der vom Floß wie auch jeder, die wähten, sich zu retten, indem sie die auf dem Floß ihrem todbringenden Schicksal überließen. Das, was als tödliche Katastrophe erscheint, ist für die Überlebenden wieder nur ein Vorspiel zu noch umfassenderen Katastrophen.“

gleichzeitig der Verwundbarste ist, betont nachhaltig, dass die Gefahren an Land keineswegs überwunden, sondern weiterhin virulent sind. Mit dem Hinweis, dass ausgerechnet der Stärkste bereits früh den weiteren Strapazen an Land erliegt, ist ein Exempel für Weiss' programmatisches „In-Gegensätzen-Denken“²¹⁵ statuiert und die Vorstellung, der Stärkste überlebt, als fehl gedeutet überwunden. Gleichzeitig rückt der Autor damit die charakteristische Struktur²¹⁶ der Ereignisbilder in Erinnerung und die dort festgemachte „Schnelligkeit und Heftigkeit, in der Lebendiges ausgelöscht werden konnte.“ (ÄdW, I, S. 345)

Mit dem emphatischen Hinweis auf die Skulptierung des Körperlichen gelingt es Peter Weiss, die im Géricaultblock sich allmählich steigernde Apparition des Schreckens²¹⁷ *en miniature* zusammenzuführen und die Vorstellung körperlicher Qual zu radikalisieren. Er nutzt den Wüstenteil aus dem Überlebensbericht von Corréard und Savigny zur metaphorischen Verdichtung des Schiffbruchs in seiner epidemischen, auf das Land sich ausweitenden Wirkungskapazität. Als Substrat tauchen dort noch einmal die durch ihre semantische Organisation potenzierten schrecklichen Inhalte aus dem Floß auf und werden in den räumlich-symbolischen Mittelpunkt der Wüstenlandschaft als ein gesteigertes Intensitätsergebnis zusammengeführt.

Die Grenzerfahrung von Schiffbrüchigkeit, „das Leben so lange wie möglich auszuhalten“ (ÄdW, II, S. 16), erfährt mit der Ankunft in der Wüste eine merkwürdige Wahrnehmungsschärfe, die in der literarästhetischen Gestaltung durch Peter Weiss einen Hintersinn verrät. Mit der Konstruiertheit der Wüstenepisode wird der Eindruck erweckt, als ob der Künstler Géricault der imaginierten „Fortsetzung der Qualen auf dem Land“ (ÄdW, II, S. 29) bedarf, um zu seiner malerischen Umsetzung des Schiffbruchs zu kommen. Diese Annahme ist aber hypothetisch, wie überhaupt die gesamte affektive Bindung an die Schiffbrüchigen eine dem Maler unterstellte ist und ihrerseits bereits eine literarästhetische Bearbeitung darstellt sowohl des verwendeten bibliographischen Materials zum französischen Künstler und der geleisteten Recherchen²¹⁸ als auch der eigenen Lektüre des Überlebensberichts von Corréard und Savigny. Vielmehr ist davon auszugehen, dass

²¹⁵ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 850

²¹⁶ In Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* hat der Ich-Erzähler bereits feststellen können, dass die exponierte Figur einer extremen Gefährdung ausgesetzt ist. Vgl. ÄdW, I, S. 342: „... konzentrierte sich alles Mitreißende, Spontane, Heroische in diesem Halbwüchsigen, und indem er den Fuß hob, um über die Gefallenen zu springen, die übergroße Munitionstasche schlenkert an die Hüfte, war es, als stünde der Sieg der Revolution schon bevor. Darin aber lag gleichzeitig das Schreckliche, denn nicht nur würde der Junge, völlig schutzlos dem Gegner preisgegeben, mit Bestimmtheit in der nächsten Sekunde niedergeschossen werden und in den Leichenhaufen fallen, der geradezu bereit zu sein schien, ihn aufzunehmen ...“

²¹⁷ Vgl. die Begrifflichkeit der Apparition in: Karl Heinz Bohrer: Das absolute Schöne und die Hässlichkeit. Als das Gute und Wahre verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte, a.a.O.: „Und immer ist die Thematik die Apparition, also die Epiphanie, von etwas ästhetisch Intensivem, das verbindende. Es bedarf keines längeren Beweisganges, dass dies auch für die Malerei der klassischen Moderne evident ist ... immer ist das Schöne, nicht etwa das Hässliche oder das Erschreckende, ihr Charakteristikum. Und das gilt selbst noch für Picassos Guernica.“

²¹⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 448: „23, Rue des Martyrs, das Atelier Géricaults. Die schönen Fotos von Anne Barbey hatten mir diesen Hof früher schon näher gebracht.“ Peter Weiss verfügt spätestens seit der Bearbeitung des Marat-Stücks über einen weitreichenden Erfahrungsschatz in der Literarisierung historischer Figuren. Die gezielte Spurensuche zu Géricault in Paris und die Souveränität, mit das Ausgangsmaterial zu sichten und ästhetisch umzugestalten, ist zurückzuführen auf die für das Dokumentarische Theater notwendigen Arbeiten respektive für das Marat-Stück in Paris. In der dargestellten obsessiven Recherche Géricaults und seiner weitreichenden Auseinandersetzung mit seinem Stoff ist Peter Weiss' eigenes künstlerische

Corréard und Savigny. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Peter Weiss für seine Apotheose den terrestrischen Anteil des Schiffbruchs²¹⁹ in seiner ästhetischen Selbstreferenz benötigt, um bestimmte Vorstellungsgehalte zu mobilisieren. Erst die Landschaftsformati- on der „afrikanischen Gestade“ (ÄdW, II, S. 29) erlaubt es, den Begriff der Wüste zu kon- notieren und ihn mit den Evokationen des Schreckens auszustatten, die allesamt mit Blick auf den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* eine antizipatorische Bedeutung haben.

Die daraus resultierende Beobachtung lautet also, dass das literarische Unternehmen, die Leiden der Ankömmlinge in der Wüste weiterzuverfolgen, als ein autonomer ästhetischer Akt zu verstehen ist. Dieser hat, wie die Kernparabel um das *Floß der Medusa*, eine kalkulier- te Depotwirkung und entfaltet ihren Bedeutungszusammenhang zyklisch. Andernfalls wäre diese Episode eine redundante Aufstockung der in jeder Hinsicht ausdrucksstarken Exegese des Schiffbruchbildes und im epischen Sinne als bloße Fortsetzung der *Narratio* zu verste- hen. Daran ist Peter Weiss aber nicht interessiert: Er hat von vorneherein ein invasives Verfahren im Blick, das mit der motivreichen Geschichte um den Schiffbruch eklekti- zistisch vorgeht, wie es für das erzählerische Projekt vonnöten ist.

Der besondere Reichtum der *Ästhetik des Widerstands* liegt darin begründet, dass Peter Weiss durchgängig eine ästhetische Sprache verwendet, ohne je dabei eine affektierte Gesuchtheit nach dem Wort zu vermitteln. Vor allem aber gilt: In der erzählerischen Fülle des *Opus Magnum* wird nichts, vereinfacht gesprochen, einfach so erzählt: Kein thematisierter Schau- platz und keine Aussage ist lapidar und bildet vielmehr, einem neuronalen System ver- gleichbar, ein lückenloses, synaptisches Netzwerk²²⁰ mit voneinander abhängigen und sich gegenseitig unterstützenden Korrespondenzen. Für die in der Wüstenepisode gelegten

sches Vorgehen aufgehoben: „In Roule, wo er in der Nachbarschaft des Hospitals Beaujon arbeitete, begann sein Dasein zwischen den Toten, dort in der Leichenkammer, versenkte er sich in das Studium der erloschnen Haut.“ Weiss' Pariser Recherchen für das Marat-Stück tragen mitunter ähnlich akribische Züge. Erst in der direkten Konfrontation mit der vorhandenen Wirklichkeit, den noch verfügbaren Fragmenten, gelingt eine ästhetischen Vergegenwärtigung, die Voraussetzung für die Transformation in ein Kunstwerk ist: Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 131: „Der Bade- und Behandlungssaal der Nervenheilstation Charenton: ein rechteckiger Raum, mit hohen glatten hellgetünchten Steinwänden, ringsum bis zu einer Höhe von etwa 3 Metern mit weißen Kacheln besetzt und rechts und links oben mit einer eingelassenen Galerie versehen.“

²¹⁹ Vgl. J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 74: „Man denke sich 15 Unglückliche fast ohne alle Bekleidung, am ganzen Leib und im Gesicht von der Sonne fürch- terlich verbrannt; zehn von ihnen konnten sich kaum rühren; die Haut von unseren Gliedern abgeschunden; alle unsere Züge zum Entsetzen verzerrt! Unsere hohlen und fast wilden Augen, unsere langen Bärte gaben uns ein noch scheußlicheres Aussehen; wir waren nur noch Schatten von Menschen.“

²²⁰ Zum Erzählverfahren liegen zahllose Beiträge vor, die der Komplexität und den in der *Ästhetik des Widerstands* angelegten Strukturen und Wahrnehmungsgehalten nachgehen. Zumeist steht dabei der Protagonist im Vor- dergrund: Er führt mit seiner Bewusstseinsweiterung und mit seinem Erinnerungsvermögen die Motive und Diskurse des Romans zusammen. Er selbst ist ein ästhetisches Medium mit einer Art Schleusenfunktion, durch das hindurch die Impulse aufgenommen, gefiltert und schließlich poetologisch vernetzt werden. Diese Korrespondenzen im einzelnen nachweisen zu wollen, ist eine, jeden Literaturwissenschaftler oder -kritiker überfordernde Aufgabe. Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen, a.a.O., S. 136: „Mittels des präsentischen Bewußtseins des Ich-Erzählers (des Autors) und des filmischen Schreibens, das sich aus der sich ständig bewegenden Perspektive speist, werden gesellschaftlich-historische Zusammenhänge der darge- stellten Ereignisse nicht in der starren Gespaltenheit, sondern in der ineinander übergehenden Verschmel- zung zum Ausdruck gebracht. Aufgrund der lückenlos ineinander übergehenden Szenenabfolge begibt sich der Leser daher gleitend aus einem Textabschnitt in den anderen, wie man aus einem Zimmer in ein anderes geht.“ Vgl. Ludger Claßen/Jochen Vogt: „Kein Roman überhaupt?“ Beobachtungen zur Prosaform der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 134-163; Vgl. Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, a.a.O., S. 113-137

Vorstellungsgelände gilt das in besonderer Weise. Dadurch, dass diese Evokationen zudem mit der Grenzerfahrung des Künstlers, seinem Wahn, gekoppelt sind, überschreiten sie den gewöhnlichen Diskurs und werden in ihrer Intensität erst hervorgehoben.

10.18.1 Grenzzustand und Enigmatisierung des Künstlers. Körperbilder

Mit dieser ästhetischen Rückkoppelung an die „tiefe() Verstörtheit“ (ÄdW, II, S. 31) Géricaults und mit der fingierten Kausalität, fremde Leiden zu den eigenen zu machen, „sich immer mehr in sein Versagen, seine Lebensunfähigkeit“ (ebd.) zurückzuziehen, die aber in letzter Konsequenz unerklärbar bleibt, ist der Roman für seinen weiteren Handlungsverlauf sensibilisiert. Die unvorstellbaren Zustände der Mutter, die der Roman bei allen Erklärungsversuchen²²¹ im Enigmatischen belässt (wobei die hohe poetische Sprache das Rätselhafte erst erzeugt²²²), haben im Géricaultblock und in diesem semantisch-organisierten Junktim ihren ästhetischen Vorläufer. Die für den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* relevanten Vorstellungsgelände aus der Wüstenepisode sind mit dem Ausmessen bedrohlicher Bewusstseinszustände bei Géricault verbunden. Der Text trägt die graduelle Verschlechterung der psychischen Verfasstheit Géricaults folgendermaßen vor:

- „zu dieser von Phantasmagorien überladnen Zeit“ (ÄdW, II, S. 31)
- „dies alles trug dazu bei, daß er sich immer mehr in sein Versagen, seine Lebensunfähigkeit zurückzog“ (ebd.)
- „lebte er in tiefer Verstörtheit“ (ebd.)
- „Prozeß eines leidenschaftlichen psychischen Geschehns“ (ÄdW, II, S. 32)
- „vom gleichen Zustand des Gefangenseins gekennzeichnet“ (ebd.)

Parallel zu dieser degenerativen Entwicklung des Malers²²³ verhält sich die Vitalität der Schiffbrüchigen in einer ähnlich negativen Verlaufskurve. Die Ausdruckszeichen sind durchgängig von diagnostischer Qualität und stehen unter der Anschauungskategorie des

²²¹ Die *Notizbücher* enthalten zahlreiche Fachbegriffe aus der Psychiatrie, mit denen Peter Weiss sich auseinandergesetzt hat. Bekanntermaßen hat der Autor einen offenen Zugang zu Fragen des Psychiatrischen und Psychologischen gehabt. In der poetischen Sprache, die Peter Weiss veranschlagt, um das Krankheitsbild der Mutter zu entwerfen, zeigt sich, dass er über das *Repertoire* an Begrifflichkeiten und Therapieformen sowie über das Wissen von relevanten Disziplinen verfügt. Die Souveränität, daraus eine hohe poetische Sprache zu gestalten, zeichnet den gesamten Komplex über die Erkrankung der Mutter aus. „Haupthirnläsionen führen zu gemüthlichen (Gemüts) Störungen Prozesse an der Hirnbasis begleitet von Bewußtseinsstörungen u Halluzinationen (traumhaft halluzinatorisches Erleben) einen Gehirnschlag erlitten Aphasie - Verlust der Initiative zum Denken, Sprechen, Handeln“

²²² Vgl. ÄdW, III, S. 18: „Die einzige Möglichkeit zur Genesung sehe er darin, dass meine Mutter sich der Veränderung der Lage bewußt werde und dazu komme, sich mit etwas andrem zu befassen als dem Unausprechlichen, das sie im Bann hielt ... Was meine Mutter am Leben hielt, das war dieses Einverständnis, dieses stillschweigende Akzeptieren ihrer Abwesenheit, ihres Verweilens im Abgrund. Nachts, in der kleinen Stube neben der Küche, hörte ich meine Mutter wimmern, mit einer ganz fremden Stimme. Am folgenden Morgen aber sah ich sie anders als zu Beginn, da sie sich mir völlig erloschen gezeigt hatte, ich sprach sie an als die, die sie mir gewesen war, als meine Mutter, die sie immer bleiben würde.“

²²³ Vgl. Jens Birkmeyer: *Bilder des Schreckens*, a.a.O., S. 272: „Indem während des umfangreichen Recherchierens und Malens das Floß zu Géricaults eigener Welt aus Wahnsinn, Sterbensszenen und Tod überhöht wird, überlagert zusehends auch die eigene Phantasie das reale Geschehen. Géricaults Mimesis tilgt sukzessive die Grenze zur Außenwelt und verinnerlicht ein Schreckensgeschehen, das gewissermaßen zu seiner zweiten Natur wird.“

Körperlichen, wie sie unmittelbar durch den winkenden Farbigen insinuiert ist. Hervorzuheben sind die mit Géricaults Bewusstseinszustand synchron auftauchenden Schmerzmotive und Körperbilder, die in Peter Weiss' literarischer Sprache konnotiert²²⁴ sind und auch in diesem spezifischen Kontext bereits einen Doppelsinn vermuten lassen, der über den dominanten Romaninhalt hinausweist. Die *Ästhetik des Widerstands* entwickelt sich mit diesem poetologischen Wendepunkt von den Ereignisbildern weg und richtet sich auf die direkten Geschehnisse von Flucht, Vertreibung und Liquidierung, wie sie der III. Band des Romans schildert. Die Wüstenepisode hat insofern nicht nur für das *Floß der Medusa* eine zusammenfassende poetische Funktion, mit der Verabschiedung von Géricault schließt auch formell der Roman die „Ausdrucks-Analysen“²²⁵ aus den Ereignisbildern ab und wendet sich dem zu berichtenden Schrecken zu. Der Mehrdimensionalität der Wüstenerzählung, die bereits mit der „imaginären Identifikation“²²⁶ Géricaults einsetzt, kommt für die Romanhandlung eine besondere Bedeutung zu, da von den Körperzeichen eine Signalwirkung ausgeht und Vorgänglichkeiten in größerem Stil ankündigt:

- „das Körperliche“ (ÄdW, II, S. 28)
- „bald ... sterben würden“ (ebd.)
- „zwischen diesen Menschen gelebt“ (ebd.)
- „hohläugig, bärtig ... gelegt wurden“ (ÄdW, II, S. 29)
- „die Schwächsten gestorben waren“ (ebd.)
- „lag zwischen ihnen, kroch auf dem schmutzigen Boden“ (ebd.)
- „fast ohne Kleider“ (ebd.)
- „schleppten ihre ausgemergelten Leiber durch den Sand“ (ebd.)
- „unerreichbar, ... verbittert, dahinsiechte“ (ÄdW, II, S. 30)
- „ergossen sich in die aufgerißnen Münder der auf dem Boden Liegenden“ (ebd.)
- „ausgezehrt, voller Wunden, barfüßig ... umherstreichend“ (ebd.)
- „die verschwitzte Haut“ (ebd.)

²²⁴ Die im Text aufgeführten Körperbilder sind in Weiss' literarischer Sprache mit dem Schrecken der Lager verbunden, der im Prosatext *Meine Ortschaft* seinen literarischen Ausgangspunkt hat. Bereits im Marat/Sade sind die dort auftauchenden Werkzeuge, Gerätschaften und Räumlichkeiten doppeldeutig und richten sich assoziativ auf die Schrecken der Vernichtungslager und die eindeutigen Tötungsabsichten dort. Vgl. Michael Westphal: Auschwitz, Ortstermin. Das KZ als „Moralkeule“? Der Streit um die Friedenspreisrede hat Martin Walser viel Aufmerksamkeit beschert - bis hin zur literarischen Fährtenlese. Doch Schreiben und Erinnerung haben ihre eigenen Gesetze. Eine Nachfrage bei Peter Weiss. In: *die tageszeitung*, Kultur, S. 15, 20.11.1998, Vgl. Michael Hofmann: Das Gedächtnis des NS-Faschismus in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* und Uwe Johnsons *Jahrestagen*. In: Martin Rector/Jochen Vogt (Hrsg.): *PWJb4*, Opladen, 1995, S. 58: „Im Laufe der Arbeit an dem Widerstandsroman wuchs dann der Muttergestalt immer größere Bedeutung zu, was eine bedeutsame Akzentverschiebung vom antifaschistischen Diskurs zu einer poetischen Erinnerung der Shoah markierte.“

²²⁵ Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 781

²²⁶ Vgl. Jochen Vogt: Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das „Hadesbild“ in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 181

In den Wahrnehmungseignissen der Mutter, im Freitod Karin Boyes und im Lotte-Bischoff-Kapitel werden diese mit der Duplizität des Leidens und der Todesnähe entwickelten Vorstellungsgehalte aufgenommen²²⁷ und personalisiert. Bevor diese Übertragung der ästhetischen Präfigurationen nachgewiesen wird, stehen noch zwei bereits formulierte Fragen zur Beantwortung aus: Was hat es mit der kleinen Schiffbruchszene Géricaults am Ende der Wüstenepisode auf sich, und warum wendet sich der Protagonist offenkundig leichtherzig vom *Floß der Medusa* und der Künstlerbiographie des französischen Malers ab? Beide Fragen hängen in gewisser Weise zusammen. Denn der Protagonist reflektiert über die Jugendarbeit von Géricaults *Scène du Déluge* als ein Beispiel für die bereits früh beim Maler bestehende Disposition zur „Lebensunfähigkeit“, von der sich das schreibende Ich schließlich als eine Form von Destruktivität distanziert, die Géricault gesucht und beschleunigt habe²²⁸. Sein allmähliches Abgleiten in den Wahnsinn und sein obsessiv-künstlerischer Stil führen den Ich-Erzähler in einen Konflikt, von dem er sich als Chronist mit einem ästhetischen Anspruch lossagen muss. Zumindest betreibt der Roman an dieser Stelle eine deutliche, auf das Ich zulaufende Bewertung von Géricaults Kunstschaffen, die in einer Art *tour d’horizon* weitere Bilder des Malers heranzieht, um dessen pessimistischen Tenor zu demonstrieren, der sich noch im kleinsten Detail manifestiert:

„Auf dem Montmartre, während seines letzten Jahrs, hatte er die Werkstatt mit dem Gips-
ofen gemalt. Das zerfallne Gebäude, hoch über der Ebene von Saint Quen, war ans Ende
der Welt gerückt worden, die Wolken verbanden sich mit dem Rauch, der aus dem Schuppen
auf der Bergkuppe hervorquoll. Der zwischen Säcken schlafende Knecht ... glich mit seinem
härenen Gewand und weitem Schlapphut, dem Tod ...“ (ÄdW, II, S. 32)

Erkennbar ist, dass die Deutung des Protagonisten inzwischen in eine ganz bestimmte Richtung verläuft und scheinbar unumstößlich ist: Dem Maler werden psychopathologische Züge²²⁹ unterstellt. Gerade diese radikale Sichtweise aber ist in ihrer letzten Instanz

²²⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 782: „wird versucht, die Erkenntnisse zur Anwendung zu bringen. Es handelt sich also nicht länger um die Schilderung des Wegs zu einer Ästhetik des Widerstands, sondern diese Ästhetik liegt der gesamten Anschauung (Bericht, Schilderung) zugrunde. Der Blick wendet sich von dieser Ästhetik aus den Geschehnissen zu.“

²²⁸ Vgl. Berthold Rürger: *Rationale Katharsis in der Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 235: „Aber Géricaults Lust zur Selbstzerstörung haftet Persönlich-Zufälliges an, ein Mangel an Notwendigkeit ... Die Selbstvernichtung entspricht dem Selbstverständnis Géricaults, der sich den Ausgestoßenen der Gesellschaft zurechnet, ohne es de facto zu sein oder sein zu müssen. Von der Warte der inneren, ideellen Anteilnahme aus kann er das Bild malen. Seine Position ist wahrheitsfähig, trotzdem begrenzt, indem er die Möglichkeit der realen Situation vernichtet und das Unglück vergrößert. Entsprechend geht er nicht an wirklich erfahrenem, unentrinnbarem Unglück zugrunde, vielmehr überläßt er sich der Verantwortungslosigkeit.“ Rürgers Ansatz behandelt die in der *Ästhetik des Widerstands* erzählten Lebensspuren als eine narrative Option, der sich der Ich-Erzähler aus rationalen Gründen zu entziehen habe. Rürger erkennt dabei das ästhetische Projekt des Romans: Hier werden nicht Optionen verhandelt, sondern ästhetische Bestimmungen präfiguriert, die für die Romanhandlung bedeutsam sind. Rürger stellt sich also nicht die Frage, ob Peter Weiss die Disposition des französischen Malers bereits literarisiert habe. Genau dies ist aber der Fall: Keineswegs geht es darum, den Ich-Erzähler auf die kathartische Wirkung des Überlebensberichts von Corrêard und Savigny einzuschwören und dem dort geschilderten Pragmatismus. Der gesamte Géricaultblock weist weit über die edukative Kompetenz des Protagonisten und seine ästhetische Schulung hinaus.

²²⁹ Vgl. ÄdW, II, S. 32/33: „... die zehn Jahre seiner Arbeit waren von Anfang an vom gleichen Zustand des Gefangenseins gekennzeichnet, und von der gleichen Intensität, mit der er nach Erlösung suchte. Eine Hilfe, eine Rettung gab es für ihn nicht, die unerhörten Energien, die in ihm aufgespeichert waren, konnten sich nur in den entstehenden Bildern zeitweilige Erleichterung verschaffen.“

keiner kritischen Überprüfung mehr unterzogen und auch nicht mehr selbstkritisch hinterfragt oder gar mit einem vorsichtigen ‚vielleicht‘ versehen. Kunst, so flüchtet sich der Ich-Erzähler schließlich in eine pauschalisierende Beurteilung, sei für Géricault im autotherapeutischen Sinne eingesetzt, um der „Melancholie Abhilfe zu leisten.“ (ÄdW, II, S. 33).

10.18.2 Emanzipatorischer Schritt des Protagonisten zugunsten der Ausdrucks-Analysen

Um diese Kontroverse nicht isoliert stehenzulassen, oder sie zumindest in einen anderen Kontext zu stellen, führt der Protagonist nicht weniger verallgemeinernd - und sich damit der Géricault-Thematik entledigend - hinzu: „Mit seinem Geben und Nehmen stand er in den universellen Beziehungen und Verbindungen, die den Grund der künstlerischen Tätigkeit ausmachten.“ (ÄdW, II, S. 33) Was ist von einer solchen Aussage oder einem derartigen Allgemeinplatz zu halten? Ausgerechnet am Ende der langwierigen und engagierten Auseinandersetzung mit dem *Floß der Medusa* und dem französischen Maler entwickelt der ansonsten pluralistisch auftretende Ich-Erzähler einen auffälligen Hang zur Simplifizierung. Die abwägende Argumentation, die bislang gerade den Fragen zur Kunst zugebilligt wurde, weicht hier in gewisser Weise der Verallgemeinerung. Dass Géricault mit seinem *Oeuvre* in der Gesamtheit und in der Tradition von Kunst steht und diese seit jeher ein *Vice-Versa*-Prinzip von Adaption und Freigabe neuer Impulse verfolgt²³⁰, versteht sich von selbst, zumal der Roman gerade diesem Grundgedanken dem damit verknüpften Universalismus von Beginn an das Wort redet²³¹.

Warum aber greift Weiss' Hauptfigur zu diesem Mittel der einsilbigen Beurteilung?

Hier ist in erster Linie der rhetorische Kunstgriff hervorzuheben, der vom Autor Peter Weiss lanciert wird, um in einer abrupten Form einen Schnittpunkt im Romanskript zu markieren. Weiss mutet mit diesem Auftritt seinem Protagonisten einen emanzipatorischen Schritt zu: Ausgerechnet am Ausgang einer langwierigen Beschäftigung mit einem Kunstwerk und einer dazugehörigen *Vita* folgt der sich etablierende Chronist einer nicht umständlich begründeten Eingebung. Diese hat in soweit eine kathartische Wirkung²³², als sie ihn unmittelbar von der imaginär eingegangenen intensiven Beziehung zu Géricault entlastet. Er demonstriert mit dieser *nonchalanten* Absage darüber hinaus seine eigene Urteilsfähigkeit, auch wenn diese kritisch zu bewerten ist. Für das poetologische Konzept des Romans tritt aber mit dieser rigiden Absage an Géricault ein Paradigmenwechsel in Kraft, der mit der Wüstenepisode eingeleitet wurde: Nicht länger sind die Kunstwerke Gegenstand

²³⁰ Vgl. John Berger: Was Kunst leistet. In: (ders.) Das Sichtbare und das Verborgene. Essays. Aus d. Englischen v. Kyra Stromberg, München, 1990, S. 210-218, Vgl. Reinhard Brandt: Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen - Vom Spiegel zum Kunstbild, München, 1999, S. 101 f

²³¹ Der Universalgedanke wird in vielen Variationen in der *Ästhetik des Widerstands* geäußert. Vgl., ÄdW, I, S. 77: „Die Gesamtkunst fuhr er fort, die Gesamtliteratur ist in uns vorhanden, unter der Obhut der einen Göttin, die wir noch gelten lassen können, Mnemosyne. Sie, die Mutter der Künste, heißt Erinnerung. Sie schützt das, was in den Gesamtleistungen unser eigenes Erkennen enthält.“; ÄdW, I, S. 79: „Wir bestanden darauf, dass Joyce und Kafka, Schönberg und Strawinsky, Klee und Picasso der gleichen Reihe angehörten, in der sich auch Dante befand, mit dessen Inferno wir uns seit einiger Zeit beschäftigten.“

²³² gl. Berthold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 233

der Auseinandersetzung, sondern es „wird versucht, die Erkenntnisse zur Anwendung zu bringen ... Der Blick wendet sich von dieser Ästhetik aus den Geschehnissen zu.“ (Nb. 1971-1980, S. 782)

Dass heißt, der Roman beginnt an dieser Stelle einen emanzipatorischen Schritt *sui generis*, die Ausdrucks-Analysen und Vorstellungsgehalte aus den Ereignisbildern auf die Schilderungen der Geschehnisse zu übertragen, wie es anhand der Gegenüberstellung von Körperbildern und der psychischen Degeneration Géricaults hier exemplifiziert worden ist. Die Spekulation darüber, ob der Protagonist mit seiner Absage an Géricault dem rationalen Handlungsmodell des Überlebensberichts von Correárd und Savigny den Vorzug gibt und hierin ein vorbildliches Paradigma für eine Selbstorientierung²³³ findet, kann in der *Ästhetik des Widerstands* selbst nicht nachgewiesen werden und überbewertet dieses *Quivive* des Ich-Erzählers zum Ausklang der Wüstenepisode. Eher hat Peter Weiss die Abwendung des Ich-Erzählers so organisiert, dass gerade das literarische Konstrukt dahinter augenscheinlich ist und einen Erklärungsbedarf nach sich zieht. Der Text inszeniert diese Dissonanz, um auf sie aufmerksam zu machen, ähnlich der Diskrepanz zwischen der äußeren Vitalität des Farbigen und seinem raschen Tod kurz nachdem die Schiffbrüchigen das Ufer erreicht haben. In der *Ästhetik des Widerstands* ist mit diesen partikularen Dissonanzen die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Topos gelenkt und gleichzeitig die Überwindung der Störung als ein poetologisches Verfahren bewusst gemacht worden.

Mit diesen Merkzeichen sind stets ästhetische Positionen verbunden, die sich an abbreviativen und stellvertretenden Wahrnehmungsgegenständen festmachen und den Roman in seiner Selbstdarstellung²³⁴ reflektieren. Peter Weiss hat die Figur des Ich-Erzählers so angelegt, dass die Entscheidungen, die dieser zu treffen und zu postulieren hat, über dessen konkrete Anforderungen²³⁵ hinausgehen und deshalb einen poetologisch betriebenen Einspruch markieren, der ästhetisch überwunden werden soll.

²³³ ebd., S. 228; In der *Ästhetik des Widerstands* selbst kommt es an keiner Stelle zu einem direkten oder indirekten Vergleich des Marinebildes mit dem Überlebensbericht als ein Dokument, in dem vorbildlich das Opportunitätsprinzip und das ökonomische Handeln in den Vordergrund gerückt werden. In der Montagetechnik von Peter Weiss sind der Entstehungsprozess des Bildes und die *Narratio* synchron geschildert. Für die Wüstenepisode nennt der Text nur beiläufig die Quelle der beiden Überlebenden aus dem Schiffbruch: „... laut Bericht“ (ÄdW, II, S. 28) und bezieht sich nur noch einmal auf die beiden Autoren „der Geograph Correárd und der Wundarzt Savigny“ (ÄdW, II, S. 29). Géricault hingegen findet namentlich allein neun Mal innerhalb der Wüstenepisode Beachtung. Die Fakten aus dem Überlebensbericht sind auch nicht als Paradigma eines planerischen Handelns und einer rationalen Strategie der Schiffbrüchigen erzählt, wie sie von Berthold Rün-ger entsprechend gelesen werden, sondern gerade diese auf dem Floß sich ereignenden Schritte, das Leben auszuhalten, führen zu künstlerischen Impulsen bei Géricault. Für den planerischen Umgang des Protagonisten oder für die Neubewertung seiner politischen Zielsetzungen indes übt der Schiffbruchbericht eher eine marginale Wirkung aus.

²³⁴ Vgl. Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Visionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 26

²³⁵ Rüngers Ansicht ist insofern zu widersprechen; Vgl. Berthold Rün-ger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 233: „Der Klarheit und der demonstrierten Einschätzung und Nutzung der verbleibenden Möglichkeiten, wie sie im Bericht zum Ausdruck kommen, bedarf der Ich-Erzähler in Paris gleichfalls, um zu einer Orientierung zu kommen und seine Lage zu begreifen.“, Vgl. „... ein ständiges Auseinandersetzen mit den Fehlern und den Mißgriffen ...“, Heinz-Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss (19. September 1981). In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 45/46: „... und das alles versuche ich durch diese Vielfalt der Ereignisse zusammenzudrängen als eine ständige Forderung, die auf die Ich-Figur einwirkt. Sie muß sich immer wieder umsehen und herauszufinden versuchen, was

Weist der Ich-Erzähler zu Beginn der Wüstenepisode auf das Statuarische in der Figur des Farbigen hin, so strebt der nachfolgende Text danach, die damit hervorgehobene und beunruhigende Diskrepanz zwischen Vitalität und gleichzeitiger Todesnähe zu überwinden. Auf die ungehalten wirkende Abwendung des Protagonisten von Géricaults Exaltation und die nachgerückte monokausale Begründung übertragen, heißt das, dass dieses Missverhältnis (zwischen der ausführlichen Beschäftigung und der lapidaren Absage) als eine ästhetische Aufgabe in den Roman implementiert ist und dort abgearbeitet wird.

10.19 Pariser Morgue. Ästhetische Differenz und Fusion mit dem Kupferstecher: Meryon und Géricault

Steht bereits die Beschäftigung mit weiteren Kunstwerken aus dem *Oeuvre* Géricaults (*Die Sintflut*, eine Pferdestudie und *Landschaft mit Gipssofen*) unmittelbar vor dem emanzipatorischen Schritt in einem Widerspruch dazu, so revidiert der Ich-Erzähler diese radikale Absage²³⁶ an den französischen Maler schon rasch, als sich der Paris-Aufenthalt dem Ende zuneigt und *nolens volens* ein Fazit über das Wesentliche dieser Erfahrung zu ziehen ist. Und hier findet Géricault im Verbund mit Charles Meryon²³⁷ seine Rehabilitierung: Der Ich-Erzähler gelangt zur Würdigung dessen, was ihn am Maler und am *Floß der Medusa* fasziniert und was er als ästhetisches *Surplus* anerkannt hatte. Noch unter dem Eindruck seiner eigenen vehementen Ablehnung gegenüber Géricault, formuliert er eine konsolidierende Erkenntnis, die nur bedingt über den eigenen Schatten springen kann und deshalb dem Maler einen anderen Gewährsmann zur Seite stellt:

„... wie sie sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nicht nur in einigen literarischen Werken, sondern auch in der Bildkunst, vor allem der Graphik, anbahnte, und die in den Radierungen Meryons, die mir in der Bibliothèque Nationale bekannt wurden, und in Baudelaire's *Fleurs du Mal* einen Höhepunkt fanden. Das Studium Géricaults und jenes vergeßnen, in Armut und geistiger Umnachtung untergegangnen Zeichners und Kupferstechers hatte mich etwas gelehrt über das Dasein in dieser Stadt, etwas, in dem weniger die Schwäche für das Morbide, Dekadente ... zur Sprache kam als eine Vertiefung des Realen, wobei dem exakt und objektiv wiedergegebenem Detail die Eigenschaft des Traumhaften hinzugefügt wurde.“ (ÄdW, II, S. 66)

Die sprachliche Organisation dieser *Hommage* an die französische Kunst ist von Peter Weiss so betrieben, dass der abschließende Nebensatz zwar den Lithographien Meryons gilt,

da drumherum eigentlich geschieht und muß sich gleichzeitig mehr und mehr suchen und eigene Ausdrucksformen finden. Es wird ja immer die Frage gestellt: Wie kann ich das ausdrücken? Das ist, glaube ich, eine zentrale Frage, die das ganze Buch durchzieht ...“

²³⁶ Vgl. Alfons Söllner: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wieder die Verdrängung, a.a.O., S. 206: „Peter Weiss demonstriert die Verhältnisbestimmung von Wissenschaft und Kunst nicht bloß durch die Rekonstruktion der kolonial-politischen Bedingungen für den Untergang der „Medusa“, wie sie in den Augenzeugenberichten der überlebenden Savigny und Corréard nachzulesen sind; er läßt seinen Helden darüber hinaus eindringen in das Skizzenmaterial und die Schaffenspsychologie Géricaults, um die analytischen Vorstadien der großen Allegorie des Scheiterns freizulegen und deren Verworfenheit in die „persönliche Katastrophe des Malers“ (ÄdW II: 22) einsichtig zu machen. Gesättigt von diesen materialreichen historischen Exkursen kann sich die Erzählung schließlich vom Studium des Einzelfalls lösen – „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen“ (ÄdW II: 33) ...“

²³⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 496/497

durch den vorangestellten Namen Géricaults aber ebenso auf dessen ästhetisches Vermögen bezogen werden kann. In der für Peter Weiss typischen Semantik eines poetischen Sprechens sind mit diesem Kunsturteil ästhetische Verdikte oder literarische Formeln verbunden, die sich durch den ganzen Roman leitmotivisch ziehen. Für die Fusion des Kupferstechers Meryon mit dem Maler Géricault sind dies die beiden Konzentrate: „Vertiefung des Realen“ und die „Eigenschaft des Traumhaften“. Angesichts der *Verve*, mit der der Protagonist noch dreißig Seiten vor dieser literarisch subtil verfertigten Erinnerung an Géricault zu diesem in Distanz gegangen ist, scheint dieses Wiederaufflackern subjektivistischer Eigenschaften von Kunst geradezu bemerkenswert, zumal ja gerade in diesem traumhaften Potential Géricaults und seinem übersteigerten Eindringen in die Wirklichkeit die eigentlichen Beweggründe für die schroffe Absage an den Maler und an dessen Verständnis von Kunst lag. Jetzt aber, im Zuge der Abreise von Paris, anerkennt der Protagonist diese Wesensmerkmale des Künstlers und die damit verbundene Dimension *a posteriori* an.

Unabhängig davon, ob diese Beurteilung einem opportunistischen Impuls folgt und mit der elegischen Gestimmtheit des Ich-Erzählers unmittelbar vor dem Abschied von Paris zu tun hat, ist dieses Korrektiv nur wenige Seiten nach dem Entzug von Géricault ein Beleg dafür, dass Peter Weiss das Gegenteil einer so postulierten Absage im Sinn hatte und mit Blick auf den III. Band der *Ästhetik des Widerstands* auf diesem literarisch verschlungenen, aber nachvollziehbaren Weg dem französischen Maler und dem imaginären Potential aus dem *Floß der Medusa* sprichwörtlich den Rücken gestärkt hat.

Nicht nur sind die erwähnten poetologischen Formeln von der „Vertiefung des Realen“ und der „Eigenschaft des Traumhaften“ eine Reminiszenz an die Wüstenepisode und den dort vorgetragenen Evokationen, „Bei Géricault war allein eine Vision, eine seelische Erscheinung vorhanden“ (ÄdW, II, S. 32) bzw. „Géricault versetzte uns in Bestürzung, indem er uns einblicken ließ in den Prozeß eines leidenschaftlichen psychischen Geschehns“ (ebd.), vielmehr wird auch das Siechtum, seine Zurückgezogenheit und „sein Versagen“ (ÄdW, II, S. 31) mit der eidetischen Betrachtung auf den Untergang Charles Meryons als bestärkender Beleg für die Intensität dieser Art Kunst veranschlagt. Frappierenderweise erwähnt der Ich-Erzähler, dass gerade Marx und Engels, die als Synonym für die Herrschaft des Proletariats gelten, offenkundig in der Morbidität der beiden französischen Künstler einen Grund für ihre ablehnende Haltung fanden; der Ich-Erzähler selbst aber hatte gerade in der „Lebensunfähigkeit“ und der „Verstörtheit“ (ÄdW, II, S. 31), also letztlich auch in der Dekadenz und der Morbidität zu seiner negativen Haltung gefunden. Unabhängig von dieser Widersprüchlichkeit, die den Ich-Erzähler als eine Figur mit Stärken und Schwächen präsentiert und ihr damit auch den Nimbus des Unnahbaren entzieht, findet Weiss’ Chronist auf diesem Weg zu einer Fortsetzung der Beschäftigung mit Géricault und der Roman *eo ipso* zu einer ästhetischen Prolongation des Schiffbruchbildes, die gleich-

zeitig die mit dem Kunstschaffen verbundene Existentialität des französischen Malers wieder hervorruft²³⁸.

Mit der Berufung auf das „Traumhafte“, die „Vertiefung des Realen“, die „Umnachtung“ und auf den ontologisch gefärbten Begriff vom „Dasein“ (ÄdW, II, S. 66) werden die Wort-Amalgame aus der Wüstenepisode indirekt wieder aufgenommen: Dort war die Rede vom „Dasein zwischen den Toten“ (ÄdW, II, S. 31), von „tiefer Verstörtheit“ (ebd.), in der sich Géricault befindet, und von der „Vision“ (ÄdW, II, S. 32), die noch in seinem Bildnis der Sintflut vorliegt. Peter Weiss hat diese Fusion französischer Künstler mit der Bibliothek als Erinnerungsmetapher eingeleitet, jener „Aschbergschen Bibliothek“ (ÄdW, II, S. 65), die zu Beginn des Pariskapitels nicht nur der Aufbewahrungsort des Überlebensberichts von Corréard und Savigny ist, sondern gleichzeitig mit den gehängten Marinebildern, den „Seestücke(n)“ (ÄdW, II, S. 7) - als kleines allegorisches Merkzeichen - der Auftakt zur Schiffbruchlektüre bildet und das Nautische mit seiner evokativ-allegorischen Potenz in die *Ästhetik des Widerstands* transferiert.

Wird zum Ausklang der Pariserfahrung noch einmal auf die Bibliothek Cercles des Nations verwiesen, so ist mit dieser assoziativen Rahmung der gesamte Prozess der Kunstaneignung und der urbanen Erfahrung im Arsenal der Bücher²³⁹ zusammengefasst und aufgehoben: „Mystères de Paris“ (ÄdW, II, S. 65) wird zweideutig ein Buchtitel von Eugène Sue genannt, der gleichzeitig durch seinen plakativen Titel eine metaphorische Anspielung auf die Begegnungen des Protagonisten in der französischen Hauptstadt macht. In dieser atmosphärischen Verdichtung erst gelangen die vor allem an Géricault explorierten Erkenntnisse wieder an die Oberfläche zurück, die schroffe Ablehnung der Überidentifizierung des Malers mit seinem *Sujet* und seine Degeneration werden auf diese Art und Weise korrigiert und in eine affirmative Betrachtung zurückgeführt. Weiss hat diese Revitalisierung kunstvoll arrangiert: nicht nur mit der Bibliotheksmetapher und der Wiederaufnahme der amalgamierten Begriffe, die das Visionäre von Kunst emphasieren, sondern durch die Verknüpfung, dass Meryon vor allem jenes Gebäude lithographiert hat, das für Géricault dem Roman zufolge am Ende seines Lebens zum Aufenthaltsort wurde, das Pariser Leichenschauhaus, die Morgue:

²³⁸ Vgl. Berthold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 235: „Gewiß ist seine Entwurzelung (gemeint ist Géricault; Anm. M.W.) im Zusammenhang mit der restaurativen Phase Frankreichs zu sehen – und in der Entwurzelung besteht die gemeinsame Situation und Erfahrung mit dem Erzähler. Aber Géricaults Lust zur Selbstzerstörung haftet Persönlich-Zufälliges an, ein Mangel an Notwendigkeit (ungleich dem Kampf im Spanischen Bürgerkrieg): Die Selbstvernichtung entspricht dem Selbstverständnis Géricaults, der sich den Ausgestoßenen der Gesellschaft zurechnet, ohne es de facto zu sein oder sein zu müssen ... Entsprechend geht er nicht an wirklich erfahrenem, unentrinnbarem Unglück zugrunde, vielmehr überlässt er sich der Verantwortungslosigkeit.“

²³⁹ Peter Weiss ist seit der Buchhandlungsszene im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* mit der Metaphorik von Gebäuden und Sammlungen respektive von Museen als eine universelle Bündelung bildnerischer Kunst beschäftigt. Der vom Ich-Erzähler sinnbildlich beschrittene Weg führt immer wieder zu diesen Orten, in denen sich eine ganze Vielfalt von künstlerischen Ausdruckszeichen versammelt. Für den Pariser Louvre heißt es: Vgl. ÄdW, II, S. 19: „... ich wünschte mich, heute, da genaueste Orientierung in der äußern Realität benötigt wurde, heute, da die Stadt den Atem anhielt vor den entscheidenden Zügen und Schlägen der Protagonisten im diplomatischen Schauspiel, hinüber zu den Pappeln an der hohen Uferfeste, zum Arsenal der Bilder.“

„... weil er es nur noch zwischen den Ausgestoßnen ertrug, ihnen war er verwandt ... und seiner Todessucht entsprach der Anblick der abgeschnittenen Glieder auf dem Seziertisch, der vom Leib getrennten blutigen Köpfe.“ (ÄdW, II, S.23)

Um diese imaginäre Verknüpfung von Meryon und Géricault zu bekräftigen, wird in einer künstlerischen Trias noch einmal auf Eugène Sue²⁴⁰ hingewiesen, der ebenfalls in einer Verbindung zu Géricault steht. Dieser Umstand ist bemerkenswert, verrät er doch, dass der Ich-Erzähler sich in seiner scheinbar zufälligen Auswahl ausgerechnet den Künstlern widmet, die mit dem französischen Maler einen Anknüpfungspunkt haben, sei er noch so marginal. Es entsteht sogar der Eindruck, dass dieses Kriterium obligatorisch ist und der Protagonist in jeder erweckten Assoziation Géricault und sein Leben sieht. Für Sue lautet die Korrespondenz:

„Sue, Sohn eines Anatoms, der Géricault, während dessen Vorstudien zum Floß der Medusa, die Leichen als Modelle zur Verfügung gestellt hatte, war anfangs Marinearzt gewesen und erst nach langen Seefahrten zum Schreiben gekommen.“ (ÄdW, II, S. 67)

10.19.1 Anatomisches Interesse. Seziererische Körpervorgänge. „Vertiefung des Realen“

Als ob der Hinweis nicht ausreichen würde, dass Géricault für die Arbeit am *Floß der Medusa* mit anatomischem Material aus dem benachbarten Hospital versorgt wurde, ist diese Korrespondenz durch die Berufsbezeichnung des Marinearztes und über den Begriff der Seefahrt vertieft. Damit spielt der Textausschnitt auf die Fahrt der Fregatte „Medusa“ an und auf den Beruf des überlebenden Savigny, der als „Wundarzt“ (ÄdW, II, S. 29) an Bord war. Das literarische Verfahren ist so angesetzt, dass die erweiternden Nebensätze ein assoziatives System wachrufen und eine ästhetische Fühlung zum Géricaultblock aufnehmen wollen. Die Sue und Meryon ergänzenden Details dienen nur vordergründig dazu, diese Künstler näher zu bestimmen oder zu typisieren, vorrangig sind sie Teil eines ästhetisch kalkuliert betriebenen Verfahrens, das ein präsentisches Bewusstseins-Modell für das *Floß der Medusa* wach halten will.

Damit sind neben dem Künstler, dem Bild und dem Überlebensbericht, vor allem die daraus extrahierten Vorstellungsgehalte gemeint. Peter Weiss hat das semantische Material so eingesetzt, dass nicht nur der Ich-Erzähler über Exemplare aus der „Aschbergschen Bibliothek“ (ÄdW, II, S. 65) zu einem Eingedenken an Géricault gelangt, sondern dass der Roman erst durch seine Vertextung dieses subjektivistische Eingedenken sichtbar macht und so auf ein ästhetisch konstruiertes Anliegen in der *Ästhetik des Widerstands* verweist: die Erinnerung²⁴¹. Sie ist nicht nur Gegenstand des Romans, sondern der Text betreibt diese lite-

²⁴⁰ Literarisch initiiert ist die Figur Sues in einer imaginären Begegnung des Ich-Erzählers mit van Gogh während der Recherchen auf dem Montmartre: Vgl. ÄdW, II, S. 35: „Van Gogh war in den Strom der Fußgänger geworfen worden, stand zuerst benommen, wollte in die Kneipe zurück, besann sich dann aber, taumelte weiter, in die Arme von Corot, Monet, Seurat, die er nicht erkannte, lief über die Place Blanche, die Rue Lepic hinauf. Diese Place Blanche, dieser Treffpunkt der nächtlichen Flaneure, dieses Rondell, das Sue, Bretonne und Nerval, Hugo, Balzac und Vigny, Baudelaire, Verlaine und Rimbaud hatte vorbeihuschen sehn ...“

²⁴¹ Vgl. Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“, Münster, 1997, S. 308-321

rarisch. Während mit Meryon der Verelendungsprozess eines Künstlers und die „Vertiefung des Realen“ (ÄdW, II, S. 66) erinnert wird und die lithographische Umsetzung der Pariser Morgue eine Art Chiffrefunktion für Géricaults Vorstudien übernimmt, fällt mit Eugène Sue²⁴² die Korrespondenz deutlicher aus: Die *Termini* „Anatom()“, „Marinearzt“ und „Seefahrt“ reflektieren die Evidenz des Géricaultblocks umfangreicher.

In ihnen äußert sich automatisch eine gesteigerte Bedeutungsannahme, die auch ohne Géricault *expressis verbis* zu nennen, auf den Maler zurückzuführen wäre. Allein der Hinweis, dass Sues Vater Anatom war und eine Beziehung zum Maritimen unterhielt, indem er als Arzt zur See fuhr, verbindet ein anatomisches Interesse mit dem nautischen Element. Hier liegt jenes Junktum vor, das mit Géricault untrennbar verbunden ist und im Zusammenhang mit der Wüstenepisode als „Studium der erloschnen Haut“ (ÄdW, II, S. 31) beschrieben wird. Dieses konnte der Maler erst betreiben, nachdem er sich in der Nähe des Hospitals Beaujon niedergelassen hat, um dort seinen pathologischen Interessen nachzugehen. Mit der Berufsbezeichnung des Anatomen verbindet sich gleichermaßen die Vorstellung eines seziererischen Handwerks, das Géricault imaginär betreibt, als er sich mit dem Kannibalismus beschäftigt, zu dem die Schiffbrüchigen in ihrer äußersten Not gezwungen waren. Sich diesen zu vergegenwärtigen, heißt es für Géricault:

„Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittene Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag zuvor zum Abschied umarmt hatte.“ (ÄdW, II, S. 16)

Auch wenn hier der Kannibalismus auf dem Floß geschildert wird, hat Peter Weiss die Vorgängigkeit aus einem seziererisch-klinischen Blickwinkel²⁴³ betrachtet und damit Géricaults anatomisches Interesse literarisch umgesetzt. Deutlicher wird dieser Zusammenhang dadurch, dass neben der begrifflichen Phalanx aus Anatomie, medizinischem Hintergrund und maritimer Erfahrung, wie sie die Vaterfigur des Eugène Sue auszeichnet, der Topos der Leichen auf das *Floß der Medusa* rekurriert:

„Nach der Entladung des Kampfs erfuhr der Wunsch das Leben so lange wie möglich auszuhalten, eine fremdartige Verwandlung. Die ersten begannen damit, die umherliegenden Leichname mit ihren Messern zu zerteilen. Einige verschlangen das rohe Fleisch auf der Stelle, andre ließen es in der Sonne dörren, um es auf diese Art schmackhafter zu machen ...“ (ÄdW, II, S. 16)

²⁴² Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 471: „Sue. Vater Anatom, stellte Géricault Leichen zur Verfügung als Modelle ... Geb. 1804, gest. 1857. Sue zuerst auf Anraten des Vaters (Oberchirurg in der Kaiserlichen Garde) Medizinstudien. Nahm als Militärarzt am Feldzug gegen Spanien, 1823, teil. Dann an der Seeschlacht bei Navarino, 1827. Seefahrten nach Amerika und Westindien. Widmete sich dann der Malerei und Schriftstellerei.“

²⁴³ Peter Weiss eigenes seziererisches Interesse hat sich nicht nur in der Prosa niedergeschlagen, sondern berührt auch die Inhalte seiner Bilder und Collagen. Besonders zu erwähnen sind die Bilder „Studie für ‚Obduktion‘ 1944“ und „Obduktion. 1944“. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, a.a.O., S. 126/127; Vgl. auch: „Studie zur Anatomie, 1944“ und „Anatomie, 1946“ in: Museum Bochum. Kunstsammlung: Der Maler Peter Weiss, a.a.O., S. 198/199. Die evokative Szene des Kannibalismus auf dem *Floß der Medusa*, die Peter Weiss in einer drastischen Unmittelbarkeit und mit einem seziererischen Vermögen schildert, findet in diesen beiden Bildern seinen künstlerischen *Nukleus*. Vgl. ÄdW, II, S. 16: „Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittne Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag zuvor zum Abschied umarmt hatte.“

Es ist deutlich geworden, wie Peter Weiss verfährt, um das im Géricaultblock entfaltete Imaginationspotential auf sublimale Weise und mit einer Vielzahl fast zu übersehender Strukturen bis zum Schluss der *Ästhetik des Widerstands* aufrecht zu erhalten. Auf Sues Vater hinzuweisen, lenkt von der schriftstellerischen Arbeit des Sohnes (Eugène) ab und wendet sich stattdessen dem für den Roman relevanten Duo zu: dem Anatomischen und dem Morbiden, wie es ebenfalls für Meryon erwähnt wird. Der ungleich berühmtere Sohn Eugène Sue wird zwar durch sein literarisches Werk „Mystères de Paris“ (ÄdW, II, S. 65) portraitiert, die Autor-Intention indes, ihn am Ausklang der Metropolen-Erfahrung vorzustellen, ist, das Anatomische aus der Vaterfigur und die darin geäußerte Todesnähe zu emphasieren. Der berühmte Sohn und seine Schriften finden in der *Ästhetik des Widerstands* Eingang, um über den Vater ein ästhetisches *Notabene* auszusprechen.

Es geht um die evokative Wirkung, wie sie im Berufsbild des Marinearztes vertreten ist, und vor allem um die damit verbundenen seziererischen Körpervorgänge. Bemerkenswert an dem Erinnerungsimpuls des Protagonisten ist wiederum ein literarästhetisch bemerkenswertes Prinzip, das darin erkennbar ist: Im kleinen Ausschnitt des Eingedenkens ist das Ganze aufgehoben! Sowohl der Hinweis auf den Kupferstecher Meryon als auch insbesondere die offenkundige semantische Struktur des Vater-Hinweises (Sue) entfalten die dem Géricaultblock inhärenten Vorstellungsgehalte. Das Berufsbild des Anatoms ist *qua* seiner Konnotation in der Lage, das ostentativ betrachtete Körperliche aus dem gesamten Komplex um das *Floß der Medusa* in einer anschaulich-symbolischen Form zu repräsentieren. Das bereits genannte sublimale Vorgehen von Peter Weiss bringt allein über die organisierte Semantik die tief verankerten Motive und Ereignisvorgänge in Anschlag, die der Roman bis hierhin vorgetragen hat und die nachhaltig für den III. Band benötigt werden.

Deutlicher: Die Signalwörter „Umnachtung“, „Vertiefung des Realen“ und „Anatom“ lösen in ihrer verdächtigen Determiniertheit einerseits Reminiszenzen aus, die rückwärts gewandt sind und sich auf die motivliche Fülle der Géricault-Passage richten, andererseits mobilisieren sie eine Bedeutungsannahme für die noch auftauchenden Erzählgegenstände. Wie kann diese Behauptung im Medium des Textes nachgewiesen und aufrechterhalten werden? Denn auch mit den Bezügen auf Géricault zum Ausklang der Pariserfahrung, die Peter Weiss durch die Idee der „Aschbergischen Bibliothek“ und deren Bestände inszeniert hat, ist die Beschäftigung des Ich-Erzählers mit dem französischen Maler keineswegs eingestellt und erfährt noch einmal eine weitere Schichtung. Und es zeigt sich darin, dass das im Gespräch mit Katz beiläufig, während eines Spaziergangs in Höhe des Boulevard de Clichy, geäußerte Bekenntnis zum Maler langfristig tragfähig und integer gemacht ist: „Géricault verband uns miteinander“ (ÄdW, II, S. 26).

10.20 Exkurs: Der Elbtunnel als submarines apokryphes Ankündigungszeichen des Schreckens. Pogrom als Initiation der Schreckenserfahrung

Die Bedeutungszunahme und das Widererstarren der imaginären Beziehung zu Géricault treten mit einer geographischen Veränderung ein.

Der Ich-Erzähler befindet sich mittlerweile in Schweden²⁴⁴, jenem Land, das als Ausgangspunkt des Lotte-Bischoff-Kapitels, der Überfahrt mit dem Frachter nach Nazideutschland, eine nachgewiesene szenische Bedeutung für das Maritime hat. Doch bevor der Ich-Erzähler zu einer Wiederbegegnung mit Géricault und nach „Schweden, in (die) ... provinziell anmutende() Hauptstadt“ (ÄdW, II, S. 75) kommt²⁴⁵, hat der Roman mit einer halluzinatorischen Erinnerung an ein nautisches Moment in Norddeutschland dieses *Rencontre* gleichsam vorbereitet, in der das Schiffsmotiv enthalten ist und mit dem Begriff der „Fata Morgana“, ein antizipatorisches Signal auf die Lotte-Bischoff-Mission gesetzt. Mit einer Halluzination durchlebt der Ich-Erzähler einen eigenen submarinen Traum, der sich zum Alptraum entwickelt und den Schrecken des III. Bandes vorwegnimmt. Im Bild des Tunnels verdichtet Peter Weiss eine Intensitätserfahrung²⁴⁶, die am Ende eine deutliche Dissonanz ausspricht und somit zum Zeichen eines kommenden Unheils wird. Mit dem Traum, in dem seine Eltern auftauchen, erfährt der Protagonist eine Art Schleusung, die zwischen der Paris- und der Stockholmerfahrung liegt und eine transitorische Funktion innerhalb des Romans übernimmt. Im Traum sieht der Ich-Erzähler sich selber zeichnen und versucht, mit diesem Vorgang eine technische Beobachtung bildnerisch umzusetzen. Dieses Vorhaben aber gelingt nicht, weil es überlagert wird von einem eschatologischen Zeichen. Der Ich-Erzähler verliert im Tunnel seine Mutter. Sie wird Opfer einer Verschleppung in der Menge. Unter den Wassermassen der Elbe regt sich das Unbewusste:

„... gleich würden wir zum Hafen und durch den Elbtunnel gehn, es war mein Wunsch gewesen, diesen Tunnel, tief unter den Wassermassen, den großen Schiffen, zu betreten ... Ich zeichnete den Tunnel im Längsschnitt, im Hotelzimmer, oder später im Zug, mit dem Bleistift zeichnete ich die Treppenstufen, den Fahrstuhl ... die Fregatten und Ozeandampfer darüber und, gleich einer Fata Morgana, die Ufersilhouette mit Türmen und Packhausgiebeln. Ich war versunken in das Zeichnen, versuchte, ein technisches Wunder zu lösen, doch etwas stimmte nicht, ich wußte nicht, wo meine Mutter verblieben war, eben noch hatte sie mich an der Hand gehalten, unten in dem schnurrgraden Gang, eine schreckliche Ungewißheit kam auf, wo ich sie verloren haben mochte, vielleicht war sie verschleppt worden, ich hörte nur ein Geschrei und Jammern, Menschen eilten vorbei, es klirrte, als wären Scheiben zertrümmert worden, die Menge trieb eine Frau vor sich her, man hatte ihr ein Schild um den

²⁴⁴ Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 28: „... andererseits kommt die Frage nach den Möglichkeiten der Kunst angesichts einer als undurchsichtig erscheinenden politischen Lage und der nicht zuletzt auch damit verbundenen, persönlichen Isolation des Ich-Erzählers im Exilland Schweden zur Darstellung. Innerhalb dieses umfangreichen Komplexes finden sich Themen und Motive wie die erneute Auseinandersetzung mit Leben und Werk Géricaults und die Überlegung zur Wahrheitsfähigkeit der Kunst ...“

²⁴⁵ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 437: „Am Ende dieses ersten Teils des 2bändigen Romanwerks tritt der Erzähler, nach einem Jahr in Spanien, die Weiterreise an, die ihn über Paris nach Skandinavien führen wird“

²⁴⁶ Vgl. Alexander Smolczyk: Bildersturm - Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands. In: Gerhard Bauer et. al: Wahrheit in Übertreibungen. Schriftsteller in der modernen Welt, Bielefeld, 1989, S. 297/298: „Trotz intensiver Materialsuche und Quellenforschung für sein Buch glaubt Peter Weiss keinen Moment daran, dass ein wahres Bild der Wirklichkeit durch Realismus zu erreichen ist. Denn die Wirklichkeit besonders des 20. Jahrhunderts ist selbst wie ein Bild gestaltet: unübersichtlich, deshalb zur Interpretation auffordernd. Wirklichkeit stellt sich dem einzelnen ständig überforderten Ich als vielverzweigter Fluß von Geschehnissen und Handlungen, die ein Netz widersprüchlicher Beziehungen und Deutungen ergeben. Die vielen Spektren, in die sich das Licht jedes Tages brechen läßt, müssen in einem genauso vielgestaltigen Spiegel gefangen werden.“

Hals gehängt, mit der Aufschrift Jidd, in jüdischen Lettern, vielleicht war es meine Mutter ...“ (ÄdW, II, S. 76)

Ohne diese Szene in ihrem ästhetischen Aufbau zu untersuchen, kann folgendes herausgestellt werden: Der Traum führt den Protagonisten mit dem Hamburger Elbtunnel gewissermaßen in einen amphibischen Zwischenraum, in dem Wasser und Land als Elemente gleichermaßen vorkommen und kein Tageslicht herrscht. Durch das hier ausgesprochene „technische Wunder“ wird symbolisch ein extravaganter Bezirk mit einer besonderen Tiefendimension und einer abgründigen Perspektive betreten: er ist weder ganz Meer, noch ganz Land und damit prädestiniert für ein imaginäres Zwischenreich, wie es im surrealistischen Paradigma, der überdachten Passage, vorliegt und in seiner poetischen Ausstrahlungskraft genutzt wird²⁴⁷.

So wie die Passage als Traumbezirk begünstigend auf die unbewussten Regungen des Erzähler-Ichs wirkt und dieses Laboratorium als künstlicher Raum eine Vielzahl maritimer Embleme aufweist, die dem Phantastischen Vorschub leisten, so ist der unterirdische Tunnel mit den nautischen Bewegungen darüber und den Abläufen im Inneren ein allegorischer Bezirk *par excellence*. Peter Weiss gestaltet ihn als Traumbezirk²⁴⁸, in dem merkwürdige Vorgänge mit vorbelasteten Wahrnehmungsgegenständen einhergehen, die eine enigmatische Atmosphäre erzeugen und einen Nebensinn tragen; allein der auftauchende „Wagen mit dem Kutscher“ (ÄdW, II, S. 76), der zusammen mit den Automobilen den Elbtunnel durchquert, ist nicht zuletzt durch Peter Weiss' Prosatext *Der Schatten des Körpers des Kutschers*²⁴⁹ als rätselhaftes Signifikat mit einem vorbelasteten Nimbus ausgestattet. Allein der Fahrzeugcharakter, der sich von den Automobilen abhebt, und die Gestalt des Kutschers haben einen anrühenden Nebensinn. Auch die „hin und hergehenden Männchen im Rohr“ tragen zur Rätselstruktur des Traumbildes bei. Die Komplexität verschiedener Ereignisstrukturen und Inhalte erinnert an das Verfertigungsprinzip der Collage mit ihren disparaten Fremdbereichen, die schließlich als ein neues Ganzes gesetzt sind. Mit dem Signalwort der „Fata Morgana“ wird der phantasmagorische Charakter der Szene beglaubigt und ein assoziativer Vorgriff auf die Fata-Morgana-Szene mit Lotte Bischoff im Schiffsponton unternommen. Auch atmosphärisch steht die Komprimierung „im Rohr“ bzw. im „Tunnel“

²⁴⁷ Vgl. Louis Aragon: *Pariser Landleben*, a.a.O., S. 57, vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*, a.a.O., S. 99: „In Aragons *Paysan de Paris* werden zentrale Textperioden der Schilderung, etwa die Passage de l'Opéra von der Metaphorik einer untermeerischen Pflanzenwelt geprägt. Ihre metaphorischen Qualifizierungen sind zwar von den realen ambivalenten Lichtverhältnissen in den Passagengängen und in den Glasvitrinen sozusagen mimetisch vorgegeben, aber es wird gleichzeitig deutlich, dass die Metaphorik einer Meeresfauna im Zeichen einer strategisch angelegten Verrätselung sozialer Orte ins Merkwürdige, Phantastische steht, so wie Aragon von der ‚Fauna der Phantasie‘ spricht oder sagen kann, ‚die Begriffssphäre gleicht dem Meeresgrund‘.“

²⁴⁸ Vgl. Alexander Smolcyc: *Bildersturm - Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 302: „Es sind in der Ästhetik des Widerstands aber auch Textstellen zu finden, in denen der Leser ohne Vorwarnung in surreale, traumhafte Szenarien geworfen wird.“

²⁴⁹ Vgl. Heinz J. Drügh: *Dem schauenden Auge das Wort lassen? Peter Weiss' Mikroroman Der Schatten des Körpers des Kutschers und die phänomenologische Deskription*. In: Heinz J. Drügh/ Maria Moog-Grünwald: *Behext von Bildern? Ursache, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg, 2001, S. 205-226

mit den erwähnten technischen Abläufen, Bewegungen und Geräuschen während der Überfahrt im Schiffsponton²⁵⁰ in Verbindung.

Die auf der Elbe²⁵¹ verkehrenden Schiffe unterstützen den transitorischen Charakter der Szene ebenso wie die wechselnden Orte des Protagonisten, der seine Zeichnungen alternierend in einem Hotelzimmer oder in einem fahrenden Zug verfertigt. Die beiden Schiffstypen, die auf der Elbe fahren, übernehmen ebenfalls eine Zeichenfunktion: Während sich die „Fregatte()“ auf den Géricaultblock bezieht, also auf den Untergang der Fregatte Medusa²⁵², so richtet sich der „Ozeandampfer“ auf den Frachter Ferm, mit dem Lotte Bischoff die Ostsee überquert und schließlich ins faschistische Deutschland gelangt. Überhaupt sind die technifizierte Gestimmtheit der Elbtunnelanlage und der imaginäre Aufenthalt des Ich-Erzählers im Inneren der Tunnelröhre eine ästhetische Analogie zur räumlichen Verdichtung der Bischoff-Überfahrt und der dort organisierten nautisch-technischen Sphäre. Auch wenn beide Szenen einem gemeinsamen Fiktionalisierungsprozess unterliegen, besteht dennoch ein struktureller Unterschied: Während Lotte Bischoff im Schiffstank in einen tranceartigen Zustand gerät, einer „Fata-Morgana des Meers“, wie es im Text heißt, träumt sich der Protagonist in die räumliche Enge des Elbtunnels hinein. Erreicht Lotte Bischoff ein obsessives Körperstadium und eine psychische Entgrenzung, so imaginiert der Ich-Erzähler unvermittelt aus einem scheinbar pittoresken und transitorischen Traum heraus, der in seiner andauernden Mobilität seit seinem Abschied von Berlin plausibilisiert ist, ein Pogrom gegen die Juden.

Die spezifische Gebäudestruktur des Elbtunnels mit seinen technischen und architektonisch sonderbaren Ausstattungen selbst übernimmt dabei eine allegorische Funktion: Je tiefer das Ich in das technische System vordringt, desto mehr nähert es sich dem Kern und damit dem eigentlichen Schrecken, der unvermittelt ausgesprochen wird. Insbesondere die „Wendeltreppe“, die als Fußgänger benutzt werden muss, und die der Zeichner als „Treppenstufen“ bildnerisch umsetzt, und der „Fahrstuhl“ sind in ihrer mechanischen Ausdrucksqualität und ihrem Betriebscharakter irgendwie anrühend²⁵³. Die „riesigen Trieb-

²⁵⁰ ÄdW, III, S. 67: „Von überall her waren Schritte zu hören. Sie hallten über das Deck, kamen eiserne Stufen hinunter. Die Landungsbrücke wurde eingezogen. Oben ruckte der Hebel des Maschinentelegraphen. Auf das Klingelzeichen hin lief die Maschine an. Das Schiff, dieses kleine Schiff, mit siebzehn Mann Besatzung, bebte. Das Signal zur langsamen Fahrt voraus wurde gegeben. Das Metall dröhnte vom Rotieren der Schraubenwelle.“

²⁵¹ Die Nähe zu Flüssen in denen sich der Ich-Erzähler aufhält spielt auf das Dante-Motiv in der *Ästhetik des Widerstands* an. Im Topos des Elbtunnels liegt gewissermaßen eine ästhetische Doppelung vor, die Anspielung auf die Überquerung des Acheron und der Abstieg in die Unterwelt, in ein Hadesreich. Vgl. Susanne Knoche: Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante. In: Alexander Honold/ Ulrich Schreiber: Die Bildwelt des Peter Weiss, Hamburg, 1995, S. 59, vgl. Klaus R. Scherpe: „Die Ästhetik des Widerstands als Divina Commedia. Peter Weiss' künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss – Werk und Wirkung, a.a.O., S. 94: „Die Fülle analogischer Bauformen, Denk- und Stilfiguren, aus denen heraus sich die Ästhetik des Widerstands aufbaut, besteht nicht nur aus den direkten strukturalen Korrespondenzen, die im ersten Band des Gesamtwerkes herausgestellt werden. Hier posiert der Dantetext als eine Art Prä-Code, auch als eine Art Dejà-vu Folie der Visionen.“

²⁵² Vgl. ÄdW, II, S. 8

²⁵³ Ausgehend von Ernst Jünger und einer an dessen Prosa abgeleiteten „Inszenierung() des Bösen zwischen ästhetischer Kontemplation und politischer Parabel“ entwickelt Bohrer eine Interpretation, die nachweisen will, dass sich Bewegtheit stets als „Transzendierung der Sprache in ein imaginatives, autonom-ästhetisches

räder()“ als Teil eines technischen Instrumentariums und die hin und her eilende Masse verraten neben ihrer logistischen Provinienz, dass sich etwas Unerklärliches, nicht näher zu Bestimmendes vorbereitet. Der ober- und unterirdische Verkehr erzeugt die Gestimmtheit einer Geschäftigkeit, in der Bedrohliches mitschwingt. Der Text übersetzt mit seiner Semiotik die sich plötzlich wandelnde Stimmungslage des Protagonisten, von dem ursprünglichen Wunsch, „diesen Tunnel, tief unter den Wassermassen, den großen Schiffen zu betreten“, hin in „eine schreckliche Ungewißheit“, die ihre Ankündigungszeichen noch im Tunnel verrät.

Dieser gravierende Stimmungswandel verhält sich synchron zu den Bewegungen des Ich-Erzählers: Mit dem imaginären Betreten der Unterwelt, scheint eine Unausweichlichkeit in Gang gesetzt zu sein, die sich erst im zeichnerischen Akt vervollständigt, also durch eine weitere ‚Realitätsebene‘ durchbrochen und gleichzeitig retardiert wird. In der Selbstversunkenheit des Zeichnens erst kommt es zur vehementen Störung und zur Erscheinung der apokryphen Zeichen. Die logistische Architektur mit ihrer technischen und repräsentativen („Halle mit der gläsernen Kuppel“) Ausstattung, die der Erzähler als ein technisches Wunder charakterisiert, enthält *in nuce* die Symptome einer katastrophalen Bedrohung, die erst im Abstieg ihr Janusgesicht zeigt.

Die Collagenwelt von Peter Weiss, vor allem die zu seiner autobiographischen Erzählung *Abschied von den Eltern*, ist von dieser kaleidoskopischen Ausdrucksqualität²⁵⁴, in der sich Innenräume gegen Außenräume stellen, Menschen und Dinge „in konzentriertem, überraschendem Licht“²⁵⁵ erscheinen und die technische Architektur mit ihren Ausstattungsmerkmalen und Verzierungen einen trügerischen Manierismus verkörpert. Abgewandt ist darin das isolierte Ich, dem Schrecken ausgesetzt. Diese aus dem Frühwerk gesicherte Bildsprache und ihre Poetik des Abgrunds²⁵⁶ ist in der Tunnelszene der *Ästhetik des Widerstands* enthalten und folgt damit einem ästhetischen Grundmuster, mit dem Peter Weiss bereits die Szenen in *Abschied von den Eltern* in „unterseeische() Gedämpftheit“ (*Abschied*, S. 13) getaucht hat.

Das zunächst technisch dominierte Phantasma, das auf einen beiläufigen Wunsch des Ich-Erzählers zurückgeht, ein spektakuläres Bauwerk zu besichtigen, geriert durch die sprachli-

Ereignis“ (109) vollzieht. Diese Exegese ließe sich freilich mit einer surrealistischen Differenz auf Peter Weiss’ Tunnelsequenz und der dort erzeugten Wahrnehmungsangst übertragen: Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen*. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie, a.a.O., 109: „Die Bedeutung der „Erscheinung“ bleibt, abgesehen davon, dass sie Gefahr verkündet, dunkel verschlossen: Es ließe sich sagen, daß ihre zunächst erkennbare Bedeutung gerade in der apokryphen Geste, in der reinen Ankündigung liegt. Diese Geste der dunklen Bedeutung, dieses bloße Zeigen eines Zeichens oder Inbilds korrespondiert unmittelbar mit der reinen Wahrnehmung von Bildern des „Schreckens“. Dies sind Hinweise auf eine gewisse Unsicherheit, ja Verstörtheit des Autor-Subjekts gegenüber der Objektwelt, der sozialen Umgebung. Etwas noch nicht genau Begriffenes wird mit Hilfe literarischer Assoziation und Zitaten angedeutet, eine Element der Mystifikation um ihrer selbst willen tritt auf.“

²⁵⁴ Vgl. Christian Bommert: Peter Weiss und die Surrealisten. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“, Opladen, 1991, S. 142-145

²⁵⁵ Peter Weiss: *Avantgarde Film*, a.a.O., S. 90

²⁵⁶ Vgl. Karl Heinz Götze: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands*, a.a.O., S. 189: „Auffällig ist weiter die Ähnlichkeit der Orte, wo sich das Traumgeschehen abspielt. Es sind fast immer tiefliegende, geschützte Orte, Höhlen, Refugien.“

che Organisation und durch die assoziative Inanspruchnahme des nautischen Umfelds (Fregatte, Wassermassen, Schiffe) zum Erscheinungsschrecken²⁵⁷. Das Auftauchen eines jähren Verfolgungsbildes ist symptomatisch und vereitelt die Verfertigung des Bildes. In das submarine Umfeld und seine metaphorischen Embleme einer Wasserstraße und diverser Schiffsbewegungen darauf mischt sich in einer ohnehin stark konnotierten „Sphäre der Immanenz“²⁵⁸ ein sinistres Ankündigungszeichen: Im „schnurgraden Gang“ (ÄdW, II, S. 76) des Tunnels, in dem sich die undefinierbare Menschenmenge in Form von „hin und hergehenden Männchen“ bewegt, kommt es plötzlich zu einer Schändung, in dessen Zentrum ausgerechnet die Mutter als von der Menge getriebene Jüdin steht, deren haltende Hand das Ich in der Massenerfahrung verliert. Welche Intention verfolgt Peter Weiss mit dieser submarin unterlegten Traumsequenz und dem Pogrombild, das durch die Figur der Mutter als eine stigmatisierte Jüdin radikalisiert ist?

Noch bevor der Ich-Erzähler Schweden erreicht, setzt der Roman ein nicht länger übersehbares Zeichen, das ohne eine vorbereitende Einleitung auskommt und so *ad hoc* eine Irritation auslöst, wie es Peter Weiss bereits mit dem Hinweis auf Sues Vater, den Anatom, unternommen hat. Das darin enthaltene Prinzip verfolgt kraft der Konstellation ästhetischer Mittel eine Bewusstseinsweiterung, die sich beim Ich-Erzähler einstellt und im rezeptiven Verhalten des Lesers weiter verläuft. Mit der imaginierten Stigmatisierung der Mutter als Jüdin hat der Roman im Zusammenhang mit der Reise des Protagonisten *prima volta* den faschistischen Schrecken, den er bislang während seiner Spanienerfahrung kennengelernt hat und dessen Auswirkungen er noch in den diplomatischen Bemühungen im Pariser Morgengrauen spüren konnte, auf eine eindringliche Evokation gebracht. Im faschistischen Deutschland, das er auf seiner Fahrt durchquert, erreicht ihn über den irrationalen Weg des Traumes²⁵⁹ das Warnzeichen sich vorbereitender Handlungen.

Durch den transitorischen Charakter der fahrenden Schiffe und der rätselhaften Bewegungen im Inneren des Tunnels²⁶⁰ nimmt diese Sequenz als ein surrealistisches Ereignis²⁶¹ eine Art ästhetische Scharnierfunktion ein: Das in die Traumsequenz integrierte Pogrombild unmittelbar vor der Ankunft des Ich-Erzählers in der schwedischen Hauptstadt konstituiert

²⁵⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 47-58

²⁵⁸ Der Begriff ist dem Kompendium kultureller Phänomene – dort den Ausführungen zum „Ozeandampfer“ – entnommen: Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt/M., 2001, S. 191: „Die Tiefen des Ozeans bedeuten Tod und Ewigkeit und bieten daher einen Gegensatz zum raschen Fluß der Zeit, des Alltagslebens, mit dem die Schiffe nicht mehr mithalten können.“

²⁵⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 119: „... wie Bild aus einem Traum – dorthin zurück – unmöglich – wie Rückkehr in Traum nicht mehr möglich – war eine Konstruktion – wie Traum ja immer aus allen Unmöglichkeiten u Widersprüchen eine merkwürdige kurze Glaubhaftigkeit herstellt; die sich dann doch nicht halten läßt ...“

²⁶⁰ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 56: „Dies die Lage in den Innenräumen, in denen es das Fertige nicht gibt, in denen nur Vorschläge, Phantasien auftauchen und wieder verschwinden.“

²⁶¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, a.a.O., S. 85: „Der Signalwert, nicht eine inhaltliche angebbare Botschaft, zeichnet das surrealistische Ereignis aus: Es enthält sogar die rhetorischen Bestimmungen des pseudolongistischen Erhabenen, nämlich „plötzliche Erscheinungsweise“ in der Form des „Blitzes“. Ereignis, also der Augenblick mit Signalwirkung, geht von einer „besonderen, unbestimmbaren Bewegung“ aus, die entweder „seltene Gegenstände“ oder die „Ankunft an dem und dem Ort“ in uns auslösen.“

für den Roman einen *point of no return*. Die Vertreibung und Vernichtung der Juden ist mit diesem Konstrukt *expressis verbis* gesetzt und nicht länger zu übergehen. Vor allem aber verbindet sich mit dem Alptraum ein an sich selbst gerichteter Appell, der einmal mehr die eigene Chronistenrolle²⁶² reflektiert und sich der zukünftigen Bürde, die mit diesem Schreckensmoment einhergeht, bewusst wird: „... was jetzt von mir gefordert wurde, überstieg meine Kräfte, etwas, das außerhalb des Faßbaren lag, sollte in einen Begriff gebracht werden“. (ÄdW, II, S. 76) Bevor der Ich-Erzähler Schweden erreicht und nach langer Trennung endlich seine Eltern wieder sieht, antizipiert diese - ins nautische Umfeld versetzte Sequenz - die an die Figur der Mutter gebundenen Erfahrungen von Deportation und Vertreibung. Ihre traumatischen Erlebnisse haben sich ins Bewusstsein eingraviert und schließlich zu ihrem Verstummen geführt.

Mit seinem Traum ist der Ich-Erzähler aber auch auf die bevorstehende Gegenüberstellung mit ihr und auf das Unaussprechliche vorbereitet²⁶³. In Schweden ankommend, ist er so für die Dimension eines sich epidemisch ausbreitenden Schreckens sensibilisiert, der den europäischen Kontinent erfasst hat und auch das neutrale Land in seinen opportunistischen Entscheidungen beeinflusst. Die Vorstellungsgehalte von Erniedrigung und körperlicher Qual, bis hin zum Siechtum, die an der Wüstenepisode und dem Landgang der Schiffbrüchigen extrahiert wurden, erfahren eine konkrete, in der ‚Wirklichkeit‘ des Protagonisten sich aufhaltende Bedeutung, die er erfassen und im Sinne des Chronisten abarbeiten muss, eine Aufgabe, die Peter Weiss mit seinem Ich-Erzähler teilt:

„Seit Wochen ein grauenhaftes Gefühl, wie es einen quälen muß, der zum Tod verurteilt ist und die Hinrichtung erwartet, eine ständig mahlende, wühlende Beängstigung, die ... vor allem wohl mit dem Thema, das ich, zum Abschluß des Buchs, lösen und überwinden muß, das all das Unmenschliche, Unvorstellbare hervorruft, wie es mir auch damals zusetzte, bei der Arbeit an der Ermittlung ... „(Nb. 1971-1980, S. 876)

Das Traumbild mit den rätselhaften Abläufen im Elbtunnel, das schließlich im Pogrom endet, wandelt sich von der individuellen Ebene der Mutterfigur, die als stigmatisierte Jüdin vertrieben wird, auf eine allgemeine Exoduserfahrung und wird dem Roman in seiner Konstruktion als „Erfahrungsgewinn“²⁶⁴ zugeordnet. Das irrationale Moment einer Pogrom-

²⁶² Vgl. Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, a.a.O., Frankfurt/M., 1983, a.a.O., S. 184: „Die Ich-Figur ist als Senkblei zu begreifen, das der Autor in eine unausmeßliche Tiefe hinabläßt – oder, in einer modernen Metapher, als eine eigens konstruierte Sonde, die in den Körper der gelebten Vergangenheit eingesenkt wird. Auf diese Weise will der Roman, mit der Vertrautheit, die die Empathie erzeugt, zugleich ein unheimliches, fremdes, unwiderrufliches Geschehen festhalten, das von heute aus zu deuten ist.“

²⁶³ Vgl. Marita Meyer: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und die Literatur des Holocaust, a.a.O., S. 83: „Welche Erfahrungen für die Mutter so schrecklich waren, dass sie ihr die letzte Sprache geraubt haben, erfahren die Leser ebenso wie der Ich-Erzähler erst allmählich und auch nie mit allerletzter Gewißheit. Stets verweisen die erzählten Ereignisse auf andere, noch schwerer faßbare.“

²⁶⁴ Für die als Traumsequenz des Ich-Erzählers und als Visionen der Mutter geschilderten Erfahrungen im Kontext eines Roman und einer dort literarische entfaltenen Zeitepoche lassen sie die Ausführungen von R. Koselleck übertragen. Die Romanfiguren werden von ihrem Autor-Konstrukteur jeweils mit einer individuellen Erfahrungsgeschichte ausgestattet, die innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* zu einem Ganzen zusammengezogen wird. Vgl. Reinhart Koselleck: Zeitgeschichte: Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt/M., 2000, S. 34: „Daß Geschichten primär aus eigenen Erfahrungen der Beteilig-

stimmung, das mit der Hand und dem Gesicht der Mutter eine konkrete Ebene hat, verlängert sich als eine Außenerfahrung, die jenseits des beengten Tunnels bereits ‚Wirklichkeit‘ und im Gange ist, als der Ich-Erzähler Schweden erreicht. Dort ankommend, erfährt er vom Exodus einer Gruppe jüdischer Verfolgter, denen die Einreise ins sichere Schweden verwehrt wird:

„Die halbherzig aufgenommenen Verhandlungen mit dem Völkerbund und in England, sowie die Initiative des Nansen Komitees in Prag führten schließlich dazu, dass von den Hunderttausenden der Fliehenden einige hundert Menschennummern zur internationalen Verteilung kommen sollten. Vornehmlich wurde versucht, um sich selbst schadlos zu halten, sie nach Madagaskar, Britisch Guayana, Rhodesien und andre überseeische Gebiete auszuführen ... Da der größte Teil der Flüchtlinge jüdischer Herkunft war, gab der schwedische Außenminister Sandler die beschwichtigende Erklärung ab, dass deren Einlaß die öffentliche Meinung im Land negativ beeinflussen könnte, und er fand dabei die Unterstützung der mosaischen Gemeinde in Stockholm, die mit ihren, als minderwertig angesehenen Glaubensgenossen aus dem Osten nichts zu tun haben wollte.“ (ÄdW, II, S. 113)

Was sich im Phantasma des Ich-Erzählers als grausames Finale eines surrealistischen Tunneltraums dargestellt hat, ein Exzess der Masse gegen einen Einzelnen, erfährt im Alltagsbewusstsein eine Bestätigung. Im nüchternen Aufklärungsstil trägt der Text das Ungeheuerliche als Faktisches vor und wechselt vom poetischen Sprechen ins Dokumentarische. Die Ahnung des Protagonisten, „eine schreckliche Ungewißheit kam auf, wo ich sie verloren haben mochte, vielleicht war sie verschleppt worden“ (ÄdW, II, S. 76) und die unbestimmbaren Gefahrenzeichen im Innern des Tunnels bestätigen sich im weiteren Handlungsverlauf und offenbaren sich *a posteriori* als ein seismographisches Bewusstsein, das Peter Weiss kalkuliert in die Sphäre des Submarinen verlegt hat.

Das Merkzeichen der Stigmatisierung durch das Schild mit der „Aufschrift Jidd“ (ÄdW, II, S. 76), das unmittelbar vor der Ankunft in Schweden in den Roman hineingesetzt ist, entfaltet seine Wirkung und wird schon bald von der ‚Wirklichkeit‘ eingeholt. Unter Berücksichtigung der Traumsequenz und des Pogrom-Schreckens²⁶⁵ (das mit der Figur der Mutter personalisiert und damit radikalisiert ist) erhält das nüchtern vorgetragene politische Di-

ten und der Betroffenen entstehen, ist die Voraussetzung für ihre Erzählbarkeit und damit auch die Voraussetzung für die Erzählbarkeit von Fremderfahrungen ... Eine erste Erfahrungsart ist immer so singulär wie unwiederholbar. Es ist die Erfahrung, die sich durch Überraschung einstellt ... Man könnte diese Form der Erfahrung die Urfahrung nennen, denn ohne sie kommt keine Biografie und keine Geschichte zustande. Eine Erfahrung macht, wer sich überraschen lassen muß. Derartige Erfahrungen bleiben, wenn sie sich einstellen oder aufdrängen einmalig. Und deshalb enthält jede Erfahrung in nuce ihre eigene Geschichte.“ Vgl. das Kap. „Aspekte der Geschichtskonzeption in der ‚Ästhetik des Widerstands‘“. In: Maria C. Schmitt: „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, a.a.O., S. 127-136 Vgl. insbesondere: Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 177-209

²⁶⁵ Eine der ganz wenigen Interpreten der *Ästhetik des Widerstands* hat diese mit Géricaults Floß der Medusa korrespondierende Sequenz in ihre Untersuchung berücksichtigt: Vgl. Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 92: „Zunächst sieht sich das Kind mit seiner Mutter in einem Hotelbett liegen ... Später will es die Eindrücke einer Hamburgreise, die es mit den Eltern unternommen hat, in Skizzen festhalten. An dieser Stelle löst sich der Traum völlig von der privaten Kindheit und wird zur Vision der Massenvernichtung: Mutter und Kind/Ich werden als Opfer Chiffren eines kollektiven Schicksals ...“

lemma einer verweigerten Einreise von verfolgten Juden²⁶⁶ eine eindeutige Aussage: Ihnen droht gleichermaßen der Schrecken eines Pogroms und die Liquidierung. Peter Weiss' schriftstellerisches Vermögen verbindet demnach das Faktisch-Dokumentarische seiner Poetik mit dem zuvor konstruierten Surrealen. Diese ästhetische Strategie von wechselnden Ebenen und Erzählverfahren, die sich einerseits zur Situation der Juden im europäischen Kontext und zur Verantwortung Schwedens²⁶⁷ äußert, und andererseits nach einer ästhetischen Sprache für etwas sucht und in Anschlag bringt, „das außerhalb des Faßbaren lag“ (ÄdW, II, S. 76), setzt Peter Weiss fort und bindet sie, wie in der Tunnelepisode, an die Figur der Mutter.

Das Inkommensurable, die Vertreibung und die Vernichtung der Juden als ein Vorgang, der nicht in Worte zu fassen ist, hat Peter Weiss in der Verstummung der Mutter²⁶⁸, die der Vater übersetzt, poetisch zu bewältigen versucht. Das Faktische, die Dimension der faschistischen Verstrickung und den politischen Opportunismus hat er am Beispiel Schwedens²⁶⁹, in das der Ich-Erzähler schließlich einreist, kenntlich gemacht und ist so dem Vorwurf einer Ästhetisierung der Erfahrung des Holocaust durch das eigene Romankonstrukt begegnet²⁷⁰. Seit seinem Traum von der unvollständigen Zeichnung des Elbtunnels und der gequälten Mutterfigur ist die Dimension des Völkermords und des faschistischen Schreckens dergestalt unaufhaltsam in die Erzählgegenwart der *Ästhetik des Widerstands* vorge-
drungen:

„Wie konnte, fragten wir uns, der Tag in solcher Ungestörtheit ablaufen, bei der Heimtücke, die sich über Europa hergemacht hatte, und wir konnten uns diese Gutgläubigkeit nur damit erklären, dass die Dimensionen des Schreckens zu groß waren, um noch erfaßt werden zu können. Und eben in dem Unvermögen des Menschen, sich seine eigne Auslöschung vorzustellen, fand der Faschismus seine Voraussetzung.“ (ÄdW, II, S. 118)

²⁶⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980., a.a.O., S. 806: „von 33 bis 39 ließen die Deutschen die Juden raus, aber das Ausland wollte sie nicht aufnehmen, obgleich man dort wußte, dass ihre Vernichtung vorbereitet wurde. Nach 1940 Anerbieten, Kriegsrüstung aus den USA einzutauschen gegen Juden. Wurde abgelehnt. Dann Motorfahrzeuge, wurde auch abgelehnt (von den USA). Eine Schiffslast Juden, die, Sommer 1939, nach Amerika fuhr, wurde nicht eingelassen, zurückgeschickt, später vernichtet.“

²⁶⁷ Zum Verhältnis Peter Weiss und Schweden und zur Frage der Neutralität des Landes während des Nationalsozialismus äußert sich: Anni Bourguignon: Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden, St. Ingbert, 1997, S. 269 f.

²⁶⁸ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise, a.a.O., S. 231-254

²⁶⁹ ÄdW, II, S. 86/87: „Diejenigen, die sich in Gefängnishaft befanden, also schon legal oder illegal ins Land gelangt waren, machten einen winzigen Teil aus von all denen, die an der Grenze, da sie kein Einreisevisum besaßen oder da sich in der linken Ecke der ersten Seite ihres Passes das drei Zentimeter hohe rote J zeigte, ein Merkmal, zu dessen Einführung die schwedischen Instanzen selber beigetragen hatten, abgewiesen wurden. (...) Lag bei einem Ankommen der Verdacht vor, dass er, wie die Formulierung lautete, nicht beabsichtigte, ins Land seiner Zuständigkeit zurückzukehren, so war damit die Weisung erteilt, ihn nicht einzulassen. Die Lebensgefahr, die mit seiner Rückkehr verbunden war, wurde nicht in Betracht gezogen.“

²⁷⁰ Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 138-152

10.21 Erweiterung des Pogrombildes. Assoziative Verknüpfung mit dem *Floß der Medusa* als Raum-Chiffre des Schreckens

Die pogromartige Atmosphäre, die schlimme Grausamkeiten vermuten lässt und allein in der klirrenden Scheibe eine ankündigende Bestätigung dafür trägt, erfährt eine weitere drastische Beunruhigung durch die zweideutige Örtlichkeit des Bahnhofs. Zwar befindet sich der Ich-Erzähler auf seiner Reise nach Stockholm in dieser Umgebung, doch der erzählerische Anschluss an die Pogromszene provoziert eine andere Lesart. Das logistische Kolorit mit den Wahrnehmungsgegenständen von „Bahnhof“, „Perron“, „Zug“, „Waggon“ und der „Rauch der Lokomotive“ erzeugt die Sphäre einer Umbruchsituation, aus der nichts Gutes hervorzugehen scheint.

Auf der (imaginierten) Suche nach seiner Mutter kommt der Ich-Erzähler an Gleisanlagen und Waggonen vorbei. Der verborgene, geradezu anrühige Nebensinn der Transportsymbolik vervollständigt erst das Pogrombild der Straße zur verrätselt dargestellten Deportation:

„... alles Suchen würde nichts nützen, trotzdem lief ich, als sähe ich Spuren, Anhaltspunkte vor mir, auch wenn es zu spät wäre, keine Hilfe mehr gäbe, würde ich weiterlaufen, zum Bahnhof, von Perron zu Perron, einem Zug nachlaufen, mich am Geländer emporziehen, wieder abspringen, bis ich einen Waggon fände, dessen Schild meinen Bestimmungsort verkündete, es mußte ein Sinn, ein Ziel vorhanden sein, ich durfte nur nicht ermüden, nur nicht nachlassen in meiner Anstrengung, es war ja schon bestimmt, wohin ich sollte, nur hatte ich den Namen der Stadt vergessen, Hände wiesen in die Richtung, die ich einzuschlagen hatte, es wurde mir etwas zugeschrien durch den Rauch der Lokomotive, schrille Stimmen aber übertönten die Rufe, Kinderstimmen, um Hilfe wurde geschrien, in baskischer Sprache, ich eilte hinaus in den Nebenraum, wo Kinder sich zitternd, durchnäßt, an mich warfen.“ (ÄdW, II, S. 77)

Der Auftakt dieser chiffrierten Deportationsszene formuliert ein Strukturmerkmal, wie es der Ich-Erzähler den Ereignisbildern entnommen hatte. Dort war der Augenblick des Aufbegehrens und des Widerstandes, auch wenn ein Scheitern abzusehen ist, das herausgehobene Konstituens. *Guernica*, *Die Freiheit führt das Volk*, und *Die Erschießung der Aufständischen* zeigen dieses *Momentum*, dass noch im tiefsten Nihilismus einen Ausweg sucht und dieses gestalterisch umsetzt: so „... hoben sich die gemalten Figuren von der Vernichtung ab, lagen, knieten, krochen über Berge von Leichen.“ (ÄdW, I, S. 345)

Der Ich-Erzähler ist sich über das Scheitern seines Vorgehens im Klaren und widersteht seinem eigenen Pessimismus. Einerseits kennzeichnet der verwendete Konjunktiv die Deportationsszene als Halluzination oder gar als eine somnambule Fluchtbewegung des Protagonisten, andererseits ist durch diese temporale Struktur der ausweglose Tenor verstärkt: „würde nichts nützen“, „wenn es zu spät wäre“, „keine Hilfe mehr gäbe“. Dieser vorherrschende Nihilismus, die „Empfindung von Ausweglosigkeit“ (ÄdW, I, S. 349), wie es resümierend über die Ereignisbilder heißt, ist die zentrale Bestimmung in Géricaults *Floß der Medusa*: „... und die Rettung war so entlegen, dass es schien, als müsse die erst erdacht werden.“ (ÄdW, I, S. 345)

Was aber ist die Ausweglosigkeit in der Halluzinations-Episode?

Steht die Prosasequenz zunächst unter dem Eindruck, die verlorene Mutter ausfindig zu machen, „einem Zug nachlaufen, mich am Geländer emporziehn, wieder abspringen“, so gerät dann unvermittelt das Fahrziel des Protagonisten in der Vordergrund: Demnach verändert sich plötzlich die Intention seines überaus angestregten Aktivismus, auf die Bahnsteige zu laufen und in Züge hineinzuschauen. Der Text lässt auf sublimale Weise offen, ob die Handlungsabläufe des Protagonisten weiterhin der verloren geglaubten Mutter dienen, oder ob sich inzwischen eine andere Motivation eingestellt hat. Bedeutsam an der Ereignisstruktur der Szene ist die Vehemenz, mit der die Negativität („auch wenn es zu spät wäre, keine Hilfe mehr gäbe, würde ich weiterlaufen“) oder Perspektivlosigkeit des eigenen Tuns aufgelöst wird: „... es mußte ein Sinn, ein Ziel vorhanden sein, ich durfte nur nicht ermüden, nur nicht nachlassen in meiner Anstrengung“.

Die Selbstinduktion des Ich-Erzählers, sein Bemühen weiter voranzutreiben, ist bereits mit der Konjunktion „trotzdem“ eingeleitet worden. Dieses trotzdem ist bereits als wichtiges Bestimmungsmerkmal der Ereignisbilder herausgefunden worden: auch wenn das Ziel des Bemühens in weiter, fast aussichtsloser Ferne liegt, so ist das Festhalten daran der Akt des Widerstehens, des Aufbegehrens gegen den drohenden Untergang. In der Gestalt des Farbigens, der sich dennoch trotz des winzigen Flecks am Horizont, der Brigg „Argus“, emporreckt, und dabei die alles überschlagende Welle übersieht, um auf sich und die anderen Schiffbrüchigen aufmerksam zu machen, ist dieses Sinnbild der *Ästhetik des Widerstands* statuarisch personifiziert worden: „... und daß der Winkende, der Stärkste von ihnen, ein Afrikaner war, vielleicht zum Verkauf als Sklave auf die Medusa verladen, ließ den Gedanken aufkommen an die Befreiung aller Unterdrückten.“ (ebd.)

An sich selbst zu appellieren, „nur nicht nachlassen in meiner Anstrengung“ und damit einer negativen Prognose zu widerstehen, dieses Verhalten des Protagonisten wiederholt ausgesprochene Grundmuster in der *Ästhetik des Widerstands* und liegt in der Autor-Intention begründet. Im halluzinogenen Verhalten „mich am Geländer emporziehn, wieder abspringen“, ‚erlebt‘ die Ich-Figur nicht nur die beobachtete Antinomie aus dem Pergamonfries, „einander haltend und von sich stoßend“ (ÄdW, I, S. 8), sondern die den Kunstwerken immanente Struktur, zu widerstehen, sich der Niederlage entgegenzustellen, „in der Gewißheit, nicht unnütz gelebt zu haben“. (ÄdW, I, S. 346)

Die halluzinogene Bahnsteig-Szene verkörpert aber auch eine Bewusstseinsweiterung für den Ich-Erzähler, die sich auf das anstehende Schreibprojekt richtet. „Spuren“ und „Anhaltspunkte“ zu sehen, keine Hilfe von außen erwarten zu können und in der eigenen „Anstrengung“ nicht zu ermüden, so wie die Elemente aus der Prosasequenz als Suche nach der Mutter und dem „Bestimmungsort“ lauten, vertritt ein poetologisches Bild für das bevorstehende Schreibprojekt: „... etwas, das außerhalb des Faßbaren lag, sollte in einen Begriff gebracht werden“. (ÄdW, II, S. 76) In Dantes *Göttlicher Komödie* findet der Protagonist bereits im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* ein Paradigma für ein gelungenes ästhetisches Umsetzungsverfahren, das dem vermeintlich Unsagbaren eine souveräne Kapazität entgegenstellt:

„Von der ersten Zeile an entstand der Eindruck, daß das, was hier geschildert werden sollte, sich mit Worten und Bildern eigentlich nicht ausdrücken ließ, und indem sich das Unmögliche dann, von Zeile zu Zeile ... zu einer stabilen, harmonischen, nicht mehr anders zu denkenden Einheit zusammenfügte, wurde der Triumph der Vorstellungskraft verdeutlicht über das Chaotische, Weggleitende, absolut Ungewisse. Es zeigte sich nicht nur der Pfad hinein in das Seelengebäude des Infernos, in dem das Rohmaterial in einer Epoche sich zu subjektiver Vision verdichtete, sondern der Schritt in den Mechanismus der künstlerischen Arbeit.“ (ÄdW, I, S. 80)

Der enigmatische Gehalt der Prosasequenz liegt nicht ausschließlich in der atmosphärischen Gestimmtheit von Halluzination oder Traum begründet, diese bewirkt aber erst eine Mehrdeutigkeit, in der selbst die einfachen Wahrnehmungsgegenstände bedrohlich wirken. Es ist darauf aufmerksam gemacht worden, dass das Kolorit der Bahnhofsumgebung durch die Pogromszene, in die die Mutter eingebunden ist, die logistische Konnotation einer gewaltsamen Verschleppung von Menschen erhält. Eine merkwürdige Wirkung geht allein von dem Begriff „Bestimmungsort“ aus.

So lässt er sich als poetologischen Bestimmungsort deuten, den es einzunehmen gilt, um das schriftstellerische Großprojekt in Angriff nehmen und das Unfassbare darstellen zu können. Steht die Aufbruchssituation des Ich-Erzählers im Vordergrund, nach Schweden weiter zu reisen, so ist mit dem Bestimmungsort gleichermaßen die Hauptstadt Stockholm gemeint. Nun ist die gesamte Szenerie aber inzwischen so verstärkt als Vorbereitung grausamer Handlungen zu lesen, insbesondere durch die pogromartigen Handlungen und das Stigma eines umgehängten Schildes „mit der Aufschrift Jidd, in jüdischen Lettern“, dass der Bestimmungsort und die bedrohlichen Hilferufe der Kinder im Sinne einer kalkulierten durchgeführten Deportation zu lesen ist. In dem Prosastück *Meine Ortschaft*, das Peter Weiss während der Arbeit an der *Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* verfertigt, ist die „Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam“²⁷¹ das Vernichtungslager Auschwitz.

Es gehört zu einer von Peter Weiss bewusst eingenommenen poetologisch-motivierten Haltung, dass der Genozid an den europäischen Juden innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* weder mit dem „Holocaust“ noch mit dem Vernichtungslager „Auschwitz“ direkt in Verbindung gebracht wird. Der Roman verhält sich hierzu in einer bewussten künstlerischen Autonomie und verwendet stattdessen eine logistische Distinktion, die aber mit der Fluchtbewegung der Eltern einen eindeutigen Hinweis setzt. Wörtlich heißt es:

„Ein paar Wochen lang wanderten sie, oft zusammen mit Gruppen tschechischer und slowakischer Juden in Richtung Oswiecim, dem Bahnknotenpunkt, wo sie auf einen Zug nach Warschau warten wollten.“ (ÄdW, III, S. 13)

Die assoziative Korrespondenz zwischen dem „Bestimmungsort“ (ÄdW, II, S. 77) in der surrealistisch gefärbten Pogromszene und dem „Bahnknotenpunkt“ ergibt sich durch das Verkehrsmittel des Zuges, mit dem die Deportationen durchgeführt werden. Auch taucht der Begriff der „Richtung“ in beiden Szenen auf und verknüpft sie so miteinander:

²⁷¹ Vgl. Peter Weiss: *Meine Ortschaft*, a.a.O., S. 114

„... Hände wiesen in die Richtung, die ich einzuschlagen hatte, es wurde mir etwas zugeschrien durch den Rauch der Lokomotive, schrille Stimmen aber übertönten die Rufe, Kinderstimmen, um Hilfe wurde geschrien, in baskischer Sprache, ich eilte hinaus, in den Nebenraum, den Schlafsaal, wo Kinder sich zitternd, durchnäßt, an mich warfen.“ (ÄdW, II, S. 77)

Die Fluchtbewegung der Eltern verläuft ausgerechnet in „Richtung Oswiecim“. Der Roman verwendet auf sublimale Weise die polnische Bezeichnung von Auschwitz, zusätzlich wird der Ortsname nicht als solcher kenntlich gemacht, sondern als „Bahnknotenpunkt“. Mit diesen diskreten Strukturen ist aber hinlänglich der Verweis auf eine bedrohliche Lage gemacht worden. Wieso aber benennt der Roman nicht *expressis verbis* Auschwitz in seiner deutschen Übersetzung und damit als Vernichtungslager?

Die künstlerische Organisation der *Ästhetik des Widerstands* verzichtet deshalb darauf, weil sie die Wahrnehmungsperspektive der erlebten Zeit, also die Jetztzeit des Protagonisten verfolgt. Peter Weiss evoziert in den vorgestellten Textpassagen die Ahnung eines kommenden Schreckens, der aber von den Beteiligten in seinem Ausmaß noch nicht überblickt werden kann. In der Deutung von Géricaults *Floß der Medusa* ist dieser Modus der Wahrnehmung in den Roman implementiert. Die Flößlinge befinden sich wie die Romanfiguren in einer dramatischen Notlage, ohne sich jedoch über den bevorstehenden Untergang bewusst zu sein:

„Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

Für die handelnden Figuren in der *Ästhetik des Widerstands* heißt das, sie sind nicht mit dem historischen Bewusstsein des Lesers oder des Autors ausgestattet, sondern sie in der Jetztzeit ihrer erzählten Zeit beheimatet. Der Ort „Oswiecim“ ist somit für die Eltern des Ich-Erzählers als logistischer Verkehrspunkt von Zügen vorgestellt. Ihre Situation ist vergleichbar mit den Schiffbrüchigen auf dem Bild vom *Floß der Medusa*. Auf dem Bild sind sie in ihrem erlebten Zeitausschnitt vorgestellt. Der Maler und der Rezipient des Schiffbruchbildes wissen indes um den weiteren Ausgang der Katastrophe, der nicht zuletzt durch die hereinbrechende Welle entschieden wird. Die Analyse der Bahnhofsszene und der ihr vorausgehenden Pogromstimmung zeigt deutlich, dass Peter Weiss diese Schreckensbilder mit der parabolischen Struktur des Schiffbruchbildes verknüpft und dieses Referenzsystem als fiktionale Leistung weiter vorantreibt.

So wird das Gefahr ankündigende Zeichen der Zugfahrt nicht nur durch seine maritimen Merkzeichen²⁷² mit dem Untergangsmotiv aus dem *Floß der Medusa* verbunden, vielmehr erzeugen scheinbar beiläufig verwendete Begrifflichkeiten eine assoziative Verbindung zwischen dem weiteren Romanverlauf und dem Untergangstopos des Géricaultblocks. Um die

²⁷² Vgl. ÄdW, II, S. 77: „Langsam fuhr der Zug auf der schmalen Brücke zum Bahnhof ein, mit hellem Tuten des Signalthorns war er aus dem Tunnel unter der südlichen Stadthöhe hervorgekommen, über das Bollwerk an der Schleuse gerollt, vorbei am Fischereihafen, an der schwimmenden Fischmarkthalle ...“.

Zugfahrt zu verlebendigen und gleichzeitig einen anrühigen Nebensinn zu evozieren, heißt es: „... die Bohlen knirschten unter den Rädern des Zuges“. (ÄdW, II, S. 77) Das als „Plankengefüge“ (ÄdW, II, S. 16) beschriebene Floß, auf dem sich die Schiffbrüchigen retten, besteht in seiner Konstruktion aus den Bohlen der zerborstenen Fregatte: „... im rechten Winkel darüber waren Bretter des Decks genagelt, fünfmal unterteilt von längeren Bohlen, die seitwärts zwei bis drei Meter hinauftrugen ...“ (ÄdW, II, S. 12) Auch im Überlebenskampf auf dem Floß werden die Bohlen noch einmal genannt, die dem Floß zwar Stabilität verleihen, gleichzeitig aber keinen Schutz vor der zersetzenden Kraft des Meerwassers²⁷³ bieten und schließlich die Schon-Toten und Noch-Lebenden in einem Korsett zusammenhält: „... zehn Mann hatte das Meer verschlungen, weitere zwölf hingen festgesteckt, verendet zwischen den Bohlen und Brettern“. (ÄdW, II, S. 13).

Die enigmatischen Situationsschilderungen aus der Bahnstabssequenz, in der sich eine merkwürdige Atmosphäre des Unbestimmten aufbaut, stehen aber noch in weiteren Bestimmungsmerkmalen mit dem Géricaultblock in Verbindung. Das eigentlich Alarmierende der Szene geht - neben der Notlage des Ich-Erzählers, seine Mutter zu suchen - vom dramatischen Schlussbild aus, den Hilfescreien und der traumatischen Lage von Kindern: „... es wurde mir etwas zugeschrien ... schrille Stimmen aber übertönten die Rufe, Kinderstimmen, um Hilfe wurde geschrien ... ich eilte hinaus, in den Nebenraum, dem Schlafsaal, wo Kinder sich zitternd, durchnäßt, an mich warfen“. (ÄdW, II, S. 77)

Wurde die Szene bereits durch ein unbestimmtes „Geschrei und Jammern“ (ÄdW, II, S. 76) eingeleitet, so verstärken die Hilfescreie der Kinder und die Tatsache, dass sie „durchnäßt“ sind, den Eindruck einer extremen Notlage. Der Vorstellungsgehalt einer in Not geratenen Zwangsgemeinschaft ist aber mit den Schiffbrüchigen und ihrem Ausgeliefertsein auf hoher See - „Zu viele waren es noch, die sich dort an die Planken klammerten, die kopfüber ins Wasser hingen“ (ÄdW, II, S. 14) - präfiguriert. Auch die Hilferufe und die unbestimmten Lautäußerungen, die den Ich-Erzähler in dieser Situation der Wahrnehmungserweiterung erreichen, stehen im poetologischen Kontakt zur Géricaultpassage und dem „Geschrei“ (ÄdW, II, S. 11) der Schiffbrüchigen. Die Schreie nach Hilfe aus der Deportationssequenz werden durch „die Hilferufe der ins Meer Gestürzten“ (ÄdW, II, S. 13) vorweggenommen.

Die „Schreie der über Bord Gespülten“ (ebd.) verbinden darüber hinaus den Imaginationsgehalt der durchnässten Kinder und ihrer schrillen Hilfescreie mit den traumatisierten Schiffbrüchigen auf dem *Floß der Medusa*. Peter Weiss gelingt es, in der halluzinatorischen Gestimmtheit der gesamten Passage ein komplexes Referenzsystem aufzubauen, dass den Géricaultblock reflektiert: Es ist nicht zufällig vom Autor prononciert, dass die Bahnstabszene, wie bereits erwähnt, mit maresken Partikeln begleitet wird. Diese reichen von Erinnerungsfetzen an den Hamburger Hafen und dem Kindheitswunsch, den „Elbtunnel“ (ÄdW, II, S. 76) „tief unter den Wassermassen, den großen Schiffen zu betreten“ (ebd.) -

²⁷³ Vgl. ÄdW, II, S. 16: „Das Salzwasser hatte die Haut an ihren Füßen und Beinen zu Blasen aufgerieben und abgeschält, ihre Leiber waren mit Quetschungen und Wunden bedeckt.“

bis hin zu der Bezeichnung „Fregatten“ (ebd.) also jenes Schiffstypus’ der „Medusa“²⁷⁴, der in Schiffbruch gerät. Deutlicher noch als die maritimen Partikel ist jedoch eine andere strukturelle Übereinstimmung: Die Mutterimagination als eine plötzlich auftretende Erscheinung ist in der Géricaultpassage bereits vorformuliert. Dort heißt es: „... es erschien ihm seine Mutter, die er verloren hatte, als er zehn Jahre alt war“. (ÄdW, II, S. 17) Die Mutter taucht also innerhalb des erzählerischen Kontextes als eine Epiphanie²⁷⁵ auf. Auch in der halluzinatorischen Szenerie ist die Mutterfigur freigesetzt: „... doch etwas stimmte nicht, ich wußte nicht, wo mein Mutter verblieben war ... eine schreckliche Ungewißheit kam auf, wo ich sie verloren haben mochte“. (ÄdW, II, S. 76)

Der plötzliche Verlust der Mutter inmitten der Menschenmassen, die sich auf der Flucht befinden, ähnelt wiederum dem Ausschnitt aus der Narratio um das *Floß der Medusa*, als die Frau den Armen des Mannes entgleitet und untergeht:

„Er umschlang den Körper der Frau, preßte das Kind an sich, in der Nacht schlief er so, als er erwachte, spürte er, daß seine Arme leer waren, es dauerte lange, bis er die Augen zu öffnen vermochte und sah, daß das Meer ihm seine Frau genommen hatte.“ (ÄdW, II, S. 16)

Die Deportationsszene, die mit eindeutigen Termini ausgestattet ist, die auf einen bevorstehenden Genozid hindeuten, exponiert aber in besonderer Weise die Mutter und ihre erwähnte identifikatorische Verschmelzung mit den Opfern. Diese grenzenlose Empathiefähigkeit ist ebenfalls Géricault zu Eigen. Auf diese ausgemachte Fiktionalisierungsleistung des Autors und das ästhetisch konstruierte Junktim Mutter-Géricault ist bereits ausführlich eingegangen worden. Die imaginierte Deportationsszene bereitet aber jene Erfahrung der Mutter vor, in der die auf dem Floß vorherrschenden Bedingungen der Zwangsgemeinschaft, des engen Raumes und der Körperlichkeit, exponiert werden. Voraussetzung für diese Extremsituation ist jedoch ihre Internierung und die unmittelbare Konfrontation mit dem Schrecken des Lagers. Peter Weiss hat in der Leiderfahrung der Mutter ein paradoxales Untergangsbild geschaffen, das die Überlebensbedingungen des Floßes abermals ins Bewusstsein rückt:

„Meine Mutter spürte die dichte Wärme, sie gehörte zu diesen schwitzenden Leibern, sie ergriff eine der heißen Hände, umschloss deren Finger ... Arme, Brüste, Hüften, struppige Bär-

²⁷⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 8: „Insgesamt wurden vom Seefahrtsministerium dreihundertfünfundsechzig Menschen nach dem Senegal ausgeschickt, von denen etwa zweihundertvierzig auf die Fregatte und die andern auf die Korvette Echo, die Bark Loire und die Brigg Argus kamen ...“ Es spricht für Peter Weiss’ Detailgenauigkeit und für sein nautisches Interesse, hier den Überlebensbericht von Corréard und Savigny wörtlich zu übernehmen und die verschiedenen Schiffstypen der Expedition nach dem Senegal zu benennen.

²⁷⁵ Die plötzlich auftauchende Mutterimagination ist in *Rekonvaleszenz*, den tagebuchartigen Notaten, als eine persönliche Erfahrung bei Peter Weiss verbürgt. In dieser introspektiven Prosa werden die für den künstlerischen Schaffensprozess relevanten Reflexionen und Erfahrungen festgehalten. Diese schlagen sich in den Wahrnehmungsgegenständen und Szenenkompositionen der *Ästhetik des Widerstands* nachhaltig nieder. Vgl. Peter Weiss: *Rekonvaleszenz*, a.a.O., S. 445: „Ich versuchte, ein plötzlich aufsteigendes Grauen zu überwinden. Mußte im Schlaf selbst auf den Lichtknopf neben dem Bett geschlagen haben. Da nahm das, was ich eben geträumt hatte, noch einmal Wirklichkeit an, und ich sah meine Mutter neben mir im Bett liegen, ich hatte nie Abschied genommen von ihr, sie lebte noch, sie lag rechts von mir, seitwärts ausgestreckt, sie hatte das Gesicht in die Hand gestützt und SAH MICH AN ... Ihre Nähe, so wie ich sie als Kind in ihrem Bett erfahren hatte, begleitete mich auf der Zugfahrt nach Lugano, immer wieder tauchte ihr Gesicht, ihr Körper beim Blick in die rotierenden Landschaften auf.“

te, ein Gemenge aus Gliedern, pochenden Herzen, rauschenden Atemzügen, und daß sie mitten unter ihnen war, verlieh ihr Kraft. Die faulige Ausdünstung war für sie wie ein Blühen, tief sog sie den Geruch ein, sie lebte in diesem Organismus, nie würde sie hinaus wollen aus dieser Geschlossenheit, eine Trennung wäre ihr Verderben, ihr Untergang.“ (ÄdW, III, S. 12)

Auffälligste Parallele zum Géricaultblock ist nicht nur die ostentative Körperlichkeit, wie sie das Überleben auf dem Floß dominiert, sondern vor allem die geradezu leidenschaftliche Verschmelzung, mit der die Mutter des Protagonisten und der Maler gleichermaßen ausgestattet sind. Der Begriff vom „Untergang“ antizipiert nicht nur den Tod der Mutter, sondern schafft über seine maritime Provenienz und über das Untergangsbild vom *Floß der Medusa* den direkten Bezug zu Géricault:

„Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Wasser, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittne Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag zuvor zum Abschied umarmt hatte ... Das Salzwasser hatte die Haut an ihren Füßen und Beinen zu Blasen aufgetrieben und abgeschält, ihre Leiber waren mit Quetschungen und Wunden bedeckt. Oft schrieen und wimmerten sie ...“ (ÄdW, II, S. 16)

10.22 Ankunft in Schweden. Wiederbegegnung mit Géricault: Meryons *Morgue* und die Korrespondenzen zur Hinrichtungsstätte Plötzensee

Es nimmt nicht wunder, dass sich der Ich-Erzähler mit dieser Überforderung und den sich überschlagenden Ereignissen abermals an Géricault erinnert und mit ihm eine strategische Hilfestellung beansprucht, die bereits in Paris ein probates Mittel war, der Orientierungslosigkeit entgegenzuwirken. Der Weg führt ins Schwedische Nationalmuseum, in dem ein eindringliches Gemälde Géricaults hängt, *Abgeschlagene Köpfe eines Mannes und einer Frau*. Atmosphärisch legt Peter Weiss sogleich eine Spur zur Pariserfahrung, um dann dem französischen Maler einen weiteren Auftritt zu gewähren. Wie im Morgengrauen vor dem Besuch des Pariser Louvre und dem Bild vom *Floß der Medusa* wird die Aneignung von Kunst durch ein persistentes Geräusch von vorbeifahrenden Autos begleitet. Die Dynamik von Kunst und die über die Zeitspanne des Entstehens eines Gemäldes hinausreichende Bedeutung ästhetischer Träger ist hiermit annonciert. Kunst und Alltag zu verbinden, diese Wegstrecke zu beschreiten, hat der Ich-Erzähler in Paris, dem Ufer der Seine folgend, bereits absolviert:

„Der Verkehr flutete hin und her auf der Skeppsbro. Bei der Wendung zurück zu der kleinen Leinwand wurde die Qual, die dort gebannt lag, noch eindringlicher. So war ich Géricault wieder nahgetreten. An diesem Sonntag, in den ersten Tagen des Mai, ein halbes Jahr nach meiner Ankunft in Stockholm, stieg, überwältigend Paris in mir auf. Wieder folgte ich Géricault, in das Hospital Beaujon in der Vorstadt Roule, in die Salpêtrière, in die Morgue, wohin es ihn zum Studium des Definitiven getrieben hatte. Die Faszination, die der Tod auf ihn ausgeübt hatte, entsprach seinem Trieb, sich mit dem Augenblick zu konfrontieren, an dem alles zu Ende ist. Ich begann zu verstehn, warum er nach diesem Gegenpol zu seiner Aktivität verlangte. Er stellte dabei sein Verlangen nach Wahrheit auf die Probe. Vor dem Schlüsselpunkt, dem Unabänderlichen, hatte sein Werk standzuhalten. Beim Anblick der Toten verwitterte in ihm jeder Rest von Eitelkeit und Selbsttäuschung.“ (ÄdW, II, S. 120)

Was hat es mit dieser erneuten Erinnerung an Géricault auf sich?

Wie in der Pariserfahrung sucht der Ich-Erzähler eine Stabilität darin, sich in ein Museum zu begeben. Anders als beim Betreten des Pariser Louvre ist der Protagonist in seiner Reflexion über Kunst inzwischen weit vorangeschritten und ein intimer Kenner des französischen Malers geworden, der selbst über die weniger bekannten Bilder souverän verfügt. Dass in Stockholm „überwältigend Paris“ sich der Gedanken des Ich-Erzählers bemächtigt und er die Wege dort gleichsam rekonstruiert, die er während der Recherche zum *Floß der Medusa* gegangen ist, zeigt, wie sehr die gesamte Thematik nach wie vor mit Affekten behaftet und virulent ist. Allein die Formulierung „war ich Géricault wieder nahgetreten“ verrät die emotionale Bindung und das Verständnis für den Maler und sein Kunstschaffen. In Stockholm²⁷⁶ kommt es mit dieser Aussage endgültig zur Revision der apodiktisch klingenden Absage am Ausgang des Louvre: „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr“. (ÄdW, II, S. 33)

Das Zusammentreffen mit Géricaults Kunst in Schweden passiert auf zweierlei Ebenen: Die eine zielt auf die Ich-Figur selbst und würdigt in diesem erneuten Zugang Géricaults Ästhetik und seinen existentiellen Kampf. Auf der zweiten Ebene geht es um das Gemälde selbst, *Abgeschlagene Köpfe eines Mannes und einer Frau*. Für beide Ebenen gilt, dass sie eine konstituierende Wirkung für das weitere Romangeschehen haben. Was der Ich-Erzähler an Einsicht zu Géricault formuliert, ist eine Erkenntnis, die vor allem für ihn selbst relevant ist und seine zukünftige Produktionsästhetik berührt. Gleichzeitig sind der Erkenntnisgewinn und der ausgesprochene Respekt gegenüber dem Maler zunächst kryptisch vorgetragen. Allein die Formulierung „Studium des Definitiven“ für Géricaults Aufenthalte in den Leichenhallen zu wählen, zeigt, wie absolut der Ich-Erzähler inzwischen die Persönlichkeit des Malers beurteilt und integriert hat. Ebenso tragen die für Weiss typischen semantischen Amalgame „Gegenpol zu seiner Aktivität“, „Schlußpunkt, dem Unabänderlichen“ und „Verlangen nach Wahrheit“ zur weiteren Enigmatisierung des Malers bei.

Was aber hat es zu bedeuten, dass der Ich-Erzähler imaginär den Weg Géricaults zum Ufer der Seine, ins Leichenschauhaus, der Morgue, nachgeht und sich dabei an die Kupferstiche Meryons erinnert²⁷⁷? Den ausführlichen Weg zur Morgue nachzuzeichnen, am „Quai du Marché Neuf“ entlang, schließlich über die „Petit Pont“ (ÄdW, II, S. 120), vollzieht sich im

²⁷⁶ Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 116: „Als der Ich-Erzähler in Stockholm, gezeichnet von den nachwirkenden Depressionen der spanischen Niederlage, abgeschnitten von den geistigen Abenteuern des Zwischenaufenthalts in Paris, in einer Phase größter Isolation und Hoffnungslosigkeit das Nationalmuseum besucht, wendet er sich, auch eine verzweifelte Reminiszenz an Paris, Géricaults Leichenstudien und Meryons Darstellung der Morgue zu.“

²⁷⁷ Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 161/162: „In der imaginierten Zeitverschränkung erfährt der Leser zweierlei: Erstens, daß die zeitliche Distanz zwischen dem erzählten Ich in der Vergangenheit und dem erzählenden Ich in der Gegenwart aufgelöst wird; zweitens. Daß die Selbstreflexion des Erzählvorgangs und der Erzählstrategie selbst in den Mittelpunkt des Dargestellten gebracht wird.“ Vgl. Kurt Oesterle: Dante und das Mega-Ich. Literarische Formen politischer und ästhetischer Subjektivität bei Peter Weiss. In: Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hrsg.): Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss (Literaturmagazin 27), a.a.O., S. 67: „Der Ich-Erzähler begegnet seinen Berliner Freunden, dem in Spanien zurückgelassenen Ayschmann, Hodann-Vergil, und selbst ein imaginäres Zusammentreffen mit den Künstlern Meryon und Géricault findet statt ...“

urbanen *Memento* das auftauchende und überwältigende Parisgefühl. Um die Emotion der Überwältigung zu plausibilisieren, legt der Text sprichwörtlich selbst eine Wegstrecke zurück, die auch das Herantreten an Géricault glaubhaft macht; schließlich hat der Ich-Erzähler selbst eine Abwendung vom französischen Maler artikuliert. Der Text knüpft aber damit an die selbst gelegten Spuren an und wiederholt im Sinne der Emphasisierung die Vorstellungsgehalte, die mit den Namen Meryon und Eugène Sue verbunden sind: Gemeint sind das Anatomische und der Verweis auf das öffentlich zugängliche Leichenschauhaus, die Morgue. Das heißt, dass die Bedeutungsannahme, wie sie von den sprachlichen Zeichen, auf den Vater Sues als Anatom hinzuweisen und auf den Kupferstecher, dessen Illustrationen das Morbide bevorzugten, sich an dieser Stelle des Romans vervollständigt oder eingelöst wird.

Das ästhetische Merkzeichen wieder aufzunehmen und es imaginär zurückzuführen auf die Zeit in Paris, ist ein Paradigma für eine Ästhetik des Widerstands als schriftstellerisches Verfahren: Das heißt, der Ich-Erzähler geht den Umweg über das Eingedenken, um zu einem ästhetischen Gehalt vorzudringen! Das Reflexionserlebnis dient zum einen der Affirmation an Géricaults künstlerischen Weg und zum anderen dem Prozess der Selbstvergewisserung. Die kryptischen Formulierungen über den französischen Maler haben für das Ich einen eigenen Wert. Auch sein schriftstellerisches Projekt hat vor „dem Schlußpunkt, dem Unabänderlichen“ (ÄdW, II, S. 120) standzuhalten, auch er hat sich mit „dem Augenblick zu konfrontieren, an dem alles zu Ende ist“, auch er muss „sein Verlangen nach Wahrheit auf die Probe“ stellen und sich dem „Rest von Eitelkeit und Selbsttäuschung“ entziehen. Denn: Die gesamte Episode im Stockholmer Nationalmuseum ist die letzte Inanspruchnahme²⁷⁸ eines Gemäldes, bevor sich der Roman im III. Band definitiv „den Geschehnissen“ (Nb.1971-1980, S. 782) zuwendet, den Schrecken des Faschismus, der in den Erlebnissen der Mutter gespeichert ist und in der Hinrichtung der Widerstandskämpfer im Gefängnis von Plötzensee sein finsternes Schlussbild findet. Die im *hic et nunc* des Stockholmer Museums formulierten Mutmaßungen über Géricault und die wieder auftauchende Empathie²⁷⁹ ihm gegenüber, sind eine Selbstinduktion für den Chronisten, es dem Maler gleichzutun, da er sich schon bald mit dem Augenblick zu konfrontieren hat, in dem alles zu Ende ist.

Ein Vergleich zwischen der Reminiszenz an die Pariser Morgue in Form eines Kupferstiches von Meryon und dem Gefängnis von Plötzensee zeigt, welche ästhetische Analogie Peter Weiss mit diesem ultimativen Kunsterlebnis des Ich-Erzählers, Géricaults Bildnis zweier Guillotinierten²⁸⁰, vorschwebte und er sich für die Konstruktion der *Ästhetik des Wi-*

²⁷⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 781: „Kunsterlebnisse, Konfrontationen mit Kunstwerken wahrscheinl. selten.“

²⁷⁹ Damit wird die Absage an Géricault zum Ausgang der Parisepisode endgültig zurückgenommen, in der der Protagonist vorgibt, alles über den Maler in Erfahrung gebracht zu haben: „Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles was ich wissen wollte, war mir bekannt.“

²⁸⁰ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 432: „15/6 Nationalmuseum. Géricault: die abgehauenen Köpfe. Die Faszination des Todes. Er verwendet kaum mehr als schwarz u weiß, mit den Zusätzen von ein paar bräunlichen Tönen. Könnte auch alles mit der Grauskala erreicht werden. Im Gesicht der Frau die Qual, das Entsetzen, die Erschöpfung eines ganzen Lebens gelagert. Definitiv, alles zuende. Das Studium dieser Guillo-

derstands nicht entgehen ließ. Es zeigt darüber hinaus, dass die Merkzeichen am Ausgang des Parisaufenthaltes, in denen Géricault beiläufig noch einmal Erwähnung findet, eine substantielle Evidenz haben, die sich in diesem Teil des Romans entfaltet:

„Zu Géricaults Zeit lag der Petit Pont noch zwischen hohen Befestigungsmauern, und von der Brücke, die auf Gewölben aus großen Steinquadern ruhte, führt ein Torgang hinein in das Gedränge hoher schmaler Häuser, die von der Kathedrale überragt wurden. In einem seiner sonderbarsten Stiche hatte Meryon die alte Leichenhalle, das ehemalige Schlachthaus am Markt festgehalten. Auch ihn hatte dieses Gebäude angezogen, weil sich in dessen kaltem Innern der schreckliche Gegensatz darbot zur Zivilisation, mit der die Stadt prahlte ... Aus den beiden Schornsteinen des Leichenhauses quoll schwarzer Rauch, als würden drinnen in den Öfen²⁸¹ Lumpen, feuchte Kleider, vielleicht auch verwesene Körperteile Leiber verbrannt. Ein Streifen der Seine war an der untern Kante des Blatts sichtbar. Eines der langen flachen Wäschereiboote lag an der Uferfeste vertäut ... Der Kahn, mit einer Leiter längs der Bordwand, und mit Stecken und Seilen auf dem Verdeck, füllte die ganze Breite des Ufersaums aus, drinnen wurde gearbeitet unbekümmert um die Geschehnisse, die unmittelbar darüber stattfanden. Links, hinter dem Schiff, an der Ecke des Kaissockels, stiegen Stufen aus dem Wasser empor, von hier aus bahnte sich die Szene der Totenbergrung an“. (ÄdW, II, S. 120/121)

Ein Rückgriff auf die erste Erwähnung Meryons am Ende des Parisaufenthalts des Protagonisten zeigt, dass der Kupferstecher vor allem als Paradigma eines Künstlerdaseins herangezogen wird, der wie Géricault dem Morbiden anhängt und scheinbar ebenfalls im Siechtum, in „geistiger Umnachtung“ (ÄdW, II, S.66) endet.

Bezeichnenderweise spricht der Ich-Erzähler bei dieser Präsentation Meryons allgemein von der „Graphik“ und den „Radierungen“ bzw. von der „Bildkunst“, ohne jedoch ein bestimmtes Werk vorzustellen. Selbst der nachgerückte Hinweis auf den Vater von Eugène Sue, der als Anatom zur See ging, ist zwar ein ästhetischer Reflex auf das Umfeld der Morgue und die Körperstudien, die Géricault betreiben konnte, weil ihm „Leichen als Modelle zur Verfügung“ (ÄdW, II, S. 67) gestellt wurden, auf die beiden Lithographien aus dem Umfeld des Pariser Leichenschauhauses indes wird nicht hingewiesen. Stattdessen wird Charles Meryon von Münzenberg wegen seines künstlerischen Potentials untrennbar mit der Stadt Paris verknüpft, die offenkundig diesen Künstlertypus anzieht oder hervorzu- bringen imstande ist. Er stellt Meryon in die Reihe derer,

tinierten. Er sah sich selbst in dem bärtigen Gesicht mit dem aufgerissnen Mund, den offenen, gebrochenen Augen. Er hatte vorm Tod noch geschrien, es ist noch was von dem Röcheln um die vorgestreckte Zunge, zwischen den gebleckten Zähnen.“

²⁸¹ Mit den Verbrennungsöfen der Morgue und dem Tunneltraum, in dem von einer verdächtigen Technik aus Fahrstühlen und logistischen Bewegungen die Rede ist und in dessen Verlauf die Mutter in ein Pogrom gerät, ist auf den Terrorbezirk der nationalsozialistischen Apotheose hingewiesen, den Verbrennungsöfen der Vernichtungslager, wie er im Nyman-Bericht in der *Ästhetik des Widerstands* zur Schilderung gelangt: Vgl. ÄdW, III, S. 120: „Bunker sind gebaut worden, in denen zweitausend auf einmal eliminiert werden können. Unterirdische Bunker. Draußen Bänke mit Nummern, zum Ablegen der Kleidungsstücke und Schuhe. Fahrstühle hinauf zu den Öfen, in denen die Leichen verbrannt werden.“ Vgl. Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destruktion“, a.a.O., S. 216: „Die unverkennbare Nähe dieser Gedanken zu Peter Weiss', sein ganzes späteres Leben bestimmenden, Beziehung zu seiner Ortschaft Auschwitz läßt die Nähe und Gefährdung spüren, die Peter Weiss zu Géricault empfunden hat.“

„... die es vermochten, die Bauwerke durchsichtig zu machen und die Geschehnisse in ihnen zu erkennen, die ein flüchtig geschautes Gesicht zum Spiegel des Verhängnisses, des Unheils eines Zeitalters werden ließen.“ (ÄdW, II, S. 67)

Diese Andeutung Münzenbergs schließt zunächst die Beschäftigung mit dem französischen Kupferstecher ab, bis sie dann schließlich in der hier zitierten Beschreibung der beiden Lithographien zur Pariser Morgue wieder aufgenommen wird. Erst dort wird sprachlich das umgesetzt, was Münzenberg als Durchsichtig-Machen eines Bauwerks und als „Spiegel des Unheils eines Zeitalters“ postuliert.

Das heißt, die ästhetische Verfertigung, die in der Chronologie ein halbes Jahr nach der Pariserfahrung des Ich-Erzählers steht, wandelt die Bildkunst Meryons in Sprache um und macht das Innere der Morgue *qua* rhetorischer Mittel transparent. Münzenbergs in Paris gelegter Impuls und sein ästhetischer Einfall gehen innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* nicht verloren und werden mit der Bildbeschreibung der Geschehnisse um die Morgue eingelöst. Mit der detailgenauen Ortsbegehung, verlebendigt der Ich-Erzähler die Ereignisse um das Leichenschauhaus, legt dessen Atmosphäre offen und trägt die in sich „geschlossene Welt“ (ÄdW, II, S. 121) nach außen. Mit anderen Worten: Es ist der Protagonist, der Münzenbergs Diktum erst umsetzt und in das Innenleben des Gebäudes vordringt und es über das poetische Sprechen aus der Umgebung herausholt. Erst im Kontext der Stockholm-Erfahrung aber wird es verzögert exponiert. Ein solches ästhetisches Verfahren ist bei Peter Weiss, wie hier durchgängig zu zeigen versucht wurde, stets mit einer multiplen Bedeutungsannahme für das eigene Romanprojekt versehen²⁸².

10.22.1 Wassernähe. Todesnähe

Die Morgue im Anschluss an eine Bilderfahrung mit Géricaults krudem Gemälde zweier Guillotinerter imaginativ zu begehen, ist eine ästhetische Setzung, in deren Sprache die Motive des Todes dominieren und auf die Apotheose des Romans lenken: „das große Abschluss-Kapitel – wie sich die Macht, die Gewalt vervielfältigt hat, zu Dimensionen, die vom Einzelnen überhaupt nicht mehr zu erreichen, zu beeinflussen sind.“ (Nb. 1971-1980, S. 519) Peter Weiss beruft sich nicht allein auf den allegorischen Gehalt und die Assoziationen des Schreckens, die *per se* mit dem Ort der Pariser Morgue verbunden sind, er gestaltet den furchterlichen Inhalt durch die Art und Weise seiner Beschreibung. Er ist vor allem an der spezifisch-urbanen Situation der Morgue interessiert, dem Gegensatz zwischen den Vorgänglichkeiten im Innern des „Leichenhauses“ und den Alltagsverrichtungen in der unmittelbaren Nähe, in einem der „Wäschereiboote“.

²⁸² Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S.137: „Die Tatsache, daß die heterogenen Stoffschichten des Erzählten in das präsentische Bewußtsein des Ich-Erzählers eingebettet sind, hängt eng mit der ständigen Bemühung des Autors Weiss um Klärung zusammen. Indem er die widersprüchlichen Geschehnisse und unterschiedlichen Figuren in historischen Verläufen ständig in den Erzählzusammenhang überträgt, versucht er aus dem Formlosen und Ungebundenen heraus nach Zusammenhängen zu suchen und dieser zu deuten und zu klären. In diesem unermüdlichen Klärungswillen werden ... zwei Effekte erzielt: erstens die mögliche Individualisierung und Psychologisierung des Dargestellten wird vermieden, zweitens die Unabänderlichkeit des Seins und der Wirklichkeit verwandelt sich in der Prozesshaftigkeit eines im Gange befindlichen Werdens.“

Damit greift er den Moment auf, der bereits die künstlerische Initiation Meryons war, das unmittelbare Nebeneinander von städtischem Alltag und Tod, vor allem der handwerklich-utilitäre Umgang mit ihm. In der ausführlichen Deutung des Kupferstiches durch den Ich-Erzähler, der seine eigene Rekonstruktion der näheren Umgebung am Seine-Ufer mit einbezieht, ergänzen die scheinbar pittoresken Handlungen der Frauen im „Wäschereiboot“ die schrecklichen Vorgänge im Innern des „Leichenhauses“. Erst der Hinweis darauf, dass die Frauen scheinbar „unbekümmert“ von den Ereignissen, die sich über ihnen abspielen, ihre Arbeit verrichten, macht ihre Handlungen zum Bestandteil eines unheimlichen Ganzen. Ihre Alltagsverrichtung, die der Wäsche von Kleidungsstücken dient, hat einen unbestimmbaren, in jedem Fall verdächtigen Nebensinn²⁸³. Die Korrespondenz wird allein damit hergestellt, dass in den Krematoriumsöfen „Lumpen, feuchte Kleider“ verbrannt werden, die Frauen aber synchron mit dem Waschen von „Hemden“ und „Laken“ beschäftigt sind. Um diesen Dualismus von Alltag und Sterben zu bekräftigen, heißt es: „Aus dem Fluß, in dem die Frauen die Wäsche wuschen, war der Ertrunkene gezogen worden“. (ÄdW, II, S. 121) Der Beobachtungs-Stil, mit dem diese Passage vorgetragen wird, stattet selbst die einfachen Alltagshandlungen und die Bewegungsabläufe mit einem Symbolismus aus, der über die konkreten Signifikate weit hinausreicht. Auffällig ist die mehrfach wechselnde Bezeichnung für die Morgue als „Leichenhalle“, „Totenhaus“, „Leichenhaus“ oder „Schauhaus“ (ÄdW, II, S. 121), wobei der Ich-Erzähler aus seiner Paris-Kenntnis ergänzt, dass es sich bei der Morgue um das ehemalige „Schlachthaus“ handelt.

10.22.2 Argwohnbilder: Feuchtes Milieu und Menschenschlachtung

Dieser Hinweis steht aber der Interpretation des Kupferstiches von Meryon voran und hat damit eine plakative Funktion: in der Morgue, die der Kupferstecher als Leichenhaus illustrierte, sind ursprünglich Schlachtungen vorgenommen worden. Das noch sichtbare „Ablußrohr einer Kloake“ (ÄdW, II, S. 121) ist Relikt aus dieser Zeit und diente dazu, das Blut, die Exkremente und die Abfälle direkt in die Seine zu leiten. Für den literarischen Bezug der Bilddeutung des Kupferstiches *La Morgue* von Meryon auf die Hinrichtungsszene von Plötzensee sind die Vorgeschichte des Gebäudes und die darin aufgehobene Emblematisierung bedeutsam. Die ursprüngliche Nutzung der Morgue als Schlachthaus, die der Ich-Erzähler bei seinem imaginativen Spaziergang *en passant* erwähnt, überstrahlt aber die gesamte Bildaneignung von Meryons Lithographie. Damit ist die eschatologische Assoziation, die der Begriff der Morgue ohnehin auslöst, zusätzlich belastet: der Ort, an dem Leichname anatomisch untersucht (Sues Vater), identifiziert, aufbewahrt und für die Be-

²⁸³ Das Bildzitat, das Peter Weiss einfügt hat keineswegs einen narrativen Charakter, sondern übernimmt einen Zeichenfunktion für den Roman. Allein der Bildgehalt der waschenden Frauen erzeugt eine produktive Irritation, die sich auf das Romankonstituens auswirkt. Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen*. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie, a.a.O., S. 109: „Es ließe sich sagen, dass ihre zunächst erkennbare Bedeutung gerade in der apokryphen Geste, in der reinen Ankündigung liegt. Diese Geste der dunklen Bedeutung, dieses bloße Zeigen eines Zeichens oder Innbilds korrespondiert unmittelbar mit der reinen Wahrnehmung von Bildern des „Schreckens“. Dies sind Hinweise auf eine gewisse Unsicherheit, ja Verstörung des Autor-Subjekts gegenüber der Objektwelt, der sozialen Umgebung. Etwas noch nicht genau Begriffenes wird mit Hilfe literarischer Assoziation und Zitaten angedeutet, ein Element der Mystifikation um ihrer selbst willen tritt auf.“

stattung oder Verbrennung vorbereitet werden, war zuvor genutzt für die Schlachtung des Viehs und für die anschließende Verarbeitung des Fleisches.

Noch bevor der Protagonist zur eigentlichen Interpretation des Bildes gelangt, setzt der Text diese in eine bestimmte Richtung. Die Deutung des Kupferstiches ist nach der Aneignung des Gemäldes über die beiden abgeschlagenen Köpfe so als eine parabolische Einheit und als Vorwegnahme der Hinrichtungen im Gefängnis von Plötzensee vorbereitet. So heißt es bei der Ermordung der weiblichen Häftlinge durch das Fallbeil:

„Sie stand aufrecht, den Mund verschlossen im schmalen, kantigen Gesicht, wehrte sich nicht beim knirschenden Auseinanderfahren des Vorhangs, und nach wenigen Sekunden stürzte das geschliffene Eisen durch ihren Hals im Joch, tief in die hölzerne Scharte. Elisabeth ließ ihn reden, fast gütig, als wolle sie den Pfarrer bei der Verrichtung seines Amts nicht stören. Auch sie stand reglos, nur ihre Nasenflügel hoben sich bebend, beim Wittern des stickigen Dunsts, wie das Schlachtvieh ihn fürchtet.“ (ÄdW, III, S. 216)

Bei dieser Korrespondenz hat es Peter Weiss nicht belassen. Der organisierte Ablauf²⁸⁴ von Vorbereitung und Vollstreckung und das abschließende Reinigen der Böden und der Tötungsinstrumente trägt Züge einer akribisch geplanten Menschenschlachtung, die sich auch in den perfiden Ausstattungsmerkmalen des Gefängnisinneren widerspiegeln: „In der Nacht war eine dicke eiserne Laufschiene mit Fleischerhaken in die Seitenwände des Hinrichtungsraums eingelassen worden.“ (ÄdW, II, S. 212) Das Gefängnis wird in der Dunkelheit in ein Schlachthaus²⁸⁵ verwandelt, die Hilfsschergen behandeln die Verurteilten wie zusammengetriebenes Vieh. Noch bevor in *der Ästhetik des Widerstands* die Terrorwelt von Plötzensee geöffnet wird und mit der minutiösen Schilderung der Hinrichtungen sowie der dafür gefundenen Sprache die Grenzen eines wirkungsästhetisch Zumutbaren²⁸⁶ erreicht sind, nimmt Heilmanns Brief an Unbekannt den Topos des Schlachthauses vorweg: „Jetzt nimmt die Erwartung schon überhand, ... daß wir, in Holzpantinen, Drillichkitteln, hinausgeführt werden zum Schlachthaus.“ (ÄdW, III, S. 206) Die uniforme Kleidung, vor allem die Holzpantinen offenbaren archaisch-atavistische Züge und sind ein Synonym für die bevorstehende Bestialität der Hinrichtungen.

Lakonisch verweist der Text auf den Berufsstand und damit auf den Opportunismus des Henkerspersonals: „Und die Burschen waren zu Friedenszeiten ja Fleischergesellen gewesen und somit an ein ähnliches Gewerbe gewöhnt.“ (ÄdW, III, S. 217) In der Schilderung der Hinrichtungen von Plötzensee sind weitere ästhetische Referenzen nachzuweisen, die

²⁸⁴ Vgl. ÄdW, III, S. 212: „Die siebzehn Hinrichtungen, die an diesem Nachmittag und Abend stattfinden sollten, hatten Zeitnot, gedrängte Aktivität mit sich gebracht. Früher war zumeist die Guillotine verwendet worden, auch heute würden die ersten sechs unters Fallbeil kommen, desgleichen die Frauen, die Männer in seiner Gruppe aber sollten erhängt werden.“

²⁸⁵ In der *Ästhetik des Widerstands* wird mehrfach der Vorstellungsgehalt des Schlachtens erwähnt. Vgl. ÄdW, III, S. 128: „Wir sind als einzelne nicht kenntlich, wir waren vorhanden nur in der Arbeiterbewegung, und als diese, in ihren Zwistigkeiten, auseinanderfiel, zeigte sich unsre ganze Schwäche, da waren wir, die wir den Unersättlichen die Hände geleckt hatten, zum Schlachtvieh geworden, wer nicht entkam, der mußte seinen Weg als Schlachtvieh zu Ende gehn.“

²⁸⁶ Vgl. Jens Birkmeyer: *Bilder des Schreckens*, a.a.O., S. 256: „In diesem Sinne konstituiert sich in der Ästhetik des Widerstands eine auf Anästhetik gestützte Aisthesis der Grenzbereiche, eine Ästhetik der Überschreitung.“

sich auf das Gebäude, die Umgebung, die atmosphärische Struktur und auf die Handlung im inneren wie im äußeren Schreckensbezirk beziehen. So wird die Formulierung „Totenhaus“ (ÄdW, II, S. 121) fast wörtlich für das Gefängnis von Plötzensee als ein „Todeshaus“ (ÄdW, III, S. 216) übernommen, der „Streifen der Seine“ (ÄdW, II, S. 121), der die gesamte Szene in einen aquatischen Zusammenhang²⁸⁷ stellt, findet im „Spandauer Kanal“ (ÄdW, III, S. 215), der schließlich mit dem Berliner Gewässer²⁸⁸ des Plötzensee verbunden ist, seine Entsprechung. Die Szene der „Totenbergung“ (ÄdW, II, S. 121) aus Meryons Stich, einen Ertrunkenen aus dem Fluss zu bergen, der sich dann als eine Frau herausstellt, „war der Ertrunkne gezogen worden, der nun rücklings in den Armen der beiden Träger lag, ein Frau, dürr, mit langem Gewand, aufgelöstem Haar“ (ÄdW, II, S. 121) ist eine ästhetische Kompilation der Plötzenseeszene, in der getrennt voneinander und durch unterschiedliche Tötungsmethoden, die Frauen und die Männer hingerichtet werden: „Der Gehilfe des Staatsanwalts erschien. Schwarz meldete, nach seiner Liste, die anwesenden Frauen.“ (ÄdW, III, S. 215) und schließlich:

„Der Aufseher ließ die Gefangnen aus den Zellen bringen. Schwarz sah die Hilflosigkeit des Geistlichen ... Er betrachtete die Männer, die nun vor den Zelltüren standen.“ (ÄdW, III, S. 216)

Unterstützung findet diese Deutung darin, dass der Ich-Erzähler in einer Parallele zwischen Géricault und Meryon die Bergung der Ertrinkenden imaginär ins Innere der Morgue weiterverfolgt und dabei wieder von einer männlichen Leiche ausgeht:

„Wie es drinnen aussah, wußten Meryon und Géricault. Gleich würde der Tote auf einem der steinernen Tische in der Halle liegen, zwischen andern Verendeten ... Hingerichteten.“ (ÄdW, II, S. 122)

Die klinische Atmosphäre der Morgue und die anatomischen Vorgänge spiegeln sich im „kalte(n) Innern“ (ÄdW, II, S. 121) des Gebäudes, der Morgue, wieder. Auch das Innere des Gefängnisses ist durch Kälte gekennzeichnet, „in den kahlen, fensterlosen Todeszellen, aus denen die Heizkörper entfernt worden waren“ (ÄdW, III, S. 212), herrschen unmenschliche Verhältnisse, die durch den einsetzenden Winter verstärkt werden: „Immer noch fiel dünner Schnee.“ (ÄdW, II, S. 214)

²⁸⁷ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 809: „vorbei Westhafen, hinter Lauben Richtung Spandau drüben hinter See Wedding Kanal bis Spandauer Schleuse.“

²⁸⁸ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, a.a.O., S. 326: „Ebenso können die verschiedenen Brücken als emphatische Verbindungsmöglichkeiten des Individuums zwischen zwei Ufern, wie auch als allgemein nutzbarer Austausch zwischen Inseln, also in der Stadtlandschaft gespiegelte Monaden, angesehen werden, Verbinden die Schienen der Straßen- und der Stadtbahn die Straßen und Plätze einer Stadt miteinander, so verbinden die Flüsse und Kanäle mit den befahrenen Schiffen die Häfen, die Eisenbahnschienen und Telegraphenleitungen die Städte und Länder der Welt.“ Vgl. zum Topos der „Menschen-Schlachtung als politische Parabel bei Ernst Jünger: Karl Heinz Bohrer: Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie, a.a.O., S. 131-137

10.22.3 Merkwürdige Verrichtungen in Wassernähe. Feuerzeichen

Besondere Bedeutung bei der ästhetischen Organisation der Bildanalyse kommt der humid-aquatischen Emblematik zu, die sich vor allem aus der unmittelbaren Wassernähe der Morgue ergibt. Durch den Waschvorgang und die gleichzeitige Bergung der Ertrinkenden aus der Seine, „Aus dem Fluß, in dem die Frauen die Wäsche wuschen, war der Ertrunkene gezogen worden“ (ÄdW, II, S. 121), steht die gesamte Szenerie mit dem Wasser in Kontakt, das sich über die architektonischen Versatzstücke bis hin in die Morgue zieht und von dort wieder eine Verbindung zurücksucht: „stiegen Stufen aus dem Wasser empor“, „hinweg über das Abflußrohr einer Kloake“ (ÄdW, II, S. 121). Das pejorative Wortbild wiederum verweist auf die einstige Bedeutung der Morgue als Schlachthaus und deutet als sichtbares Zeichen und Verbindungsstück auf die grausamen Vorgänge im Inneren des Gebäudes. Zudem bildet es einen Kontrast zu den Bemühungen der Frauen um Reinheit und zum Verbrennungsvorgang, der für die Beseitigung von Leichen, Körperteilen und „Lumpen“ sorgt und Kapazitäten im Leichenhaus freihält.

Es ist bezeichnend für das ästhetische Referenzsystem, dass der Waschvorgang im Boot ausführlich beschrieben wird: Von den Frauen geht ein besonders nachdrückliches Signal aus, sie sind ganz in ihre Tätigkeit versunken und scheinen mit dem Wasser fast in einem magischen Kontakt zu stehen, ein Vorstellungsgehalt, der durch die weibliche Figur der Ertrinkenden zusätzlich verrätselt wird: „Frauen lehnten sich über die Reling, spülten und wrangen Tücher aus, unterm schrägen Bretterdach waren Hemden und Laken zum Trocknen aufgehängt.“ (ÄdW, II, S. 121). Mit den merkwürdigen Beschäftigungen der Frauen in unmittelbarer Wassernähe und der parallelen Bergung einer Wasserleiche zum Zweck der Verwahrung in der Morgue werden die Wahrnehmungs-Inhalte insgesamt problematisiert und eine „Untergangsatmosphäre“ evoziert²⁸⁹.

Ist mit dem Spezifikum eines „Wäschereiboot(es)“ und den nautischen Emblemen „Kahn“, „Bordwand“, „Reeling“, „Stecken und Seilen“ und „Schiff“ ein amphibischer Zwischenbereich von Land und Wasser konstituiert, wie es im Tunnelbild bereits ästhetisch nutzbar und zum Gefahrenzeichen gemacht wurde, so wird dieser Imaginationsgehalt durch die Feuchtigkeit unterstützt, wie sie von den nassen Wäschestücken herrührt. Dass diese „feuchte(n) Kleider“ (ÄdW, II, S. 121) in den „Öfen“ der Morgue verbrannt bzw. die „Laken zum Trocknen aufgehängt“ werden, taucht die ganze Umgebung in eine humide Atmosphäre. In der Wassernähe der Gefängnisanstalt von Plötzensee und den Vorgänglichkeiten der Hinrichtung hat Peter Weiss diese Analogien poetologisch ungesetzt. Die Räumlichkeiten sind gleichermaßen einer persistenten Feuchtigkeit ausgesetzt, wie sie vor allem durch die Sekrete²⁹⁰ und Exkremente der Hingerichteten sowie durch die eingeleiteten Säuberungsmaßnahmen der Schergen verursacht wird:

²⁸⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, a.a.O., S. 274

²⁹⁰ Vgl. ÄdW, III, S. 215: „... und schon sauste von oben, aus seiner Verkleidung, das riesige Beil mit der schrägen Schneide herab, und trennte vom Körper das Haupt, das, überschüttet von Blut, in den Weidenkorb fiel. In Stößen schoß noch das Blut aus dem Hals ... „

„Sie hatten drüben den Raum mit dem Schlauch gespült, die Guillotine abgeschrubbt, die Kisten, darin die nackten besudelten Frauenleiber, die Köpfe, mit den aufgerißnen gebrochenen Augen, dem blutig klaffenden Mund ...“ (ÄdW, III, S. 218)

Der energische Aufwand, die Guillotine zu schrubben, hat in der Bilddeutung des Meryonschen Kupferstiches sein ästhetischen Pendant in dem Wringen der Tücher, ein verstärkter Kräfteeinsatz, um die Wäsche sauber zu bekommen. Auch der Vorgang des Wäschewaschens, dem die Frauen im Vordergrund der Morgue geradezu stoisch nachgehen, nimmt die Plötzenseeszene mit der Kalfaktoren-Rolle des Aufsehers Schwarz wieder auf: „In der Nacht noch würde er die verschmutzten Hosen waschen.“ (ÄdW, III, S. 217) Feuchtigkeit, bis hin zu tiefender Nässe, herrscht während der gesamten Hinrichtungsszene vor; mehrfach verweist der Text auf diesen Umstand geradezu leitmotivisch. Auch wenn die Konstruktion des Vorhangs vor dem Fallbeil einen Sichtschutz errichten soll, sucht sich das liquide Element des Wassers auf dem Boden seinen Weg und verweist so entlarvend auf den Tötungsvorgang: „Unter dem Saum des Tuchs war der Boden naß“ (ÄdW, II, S. 215).

Das Blut²⁹¹ der Getöteten vermengt sich schließlich mit dem Spritzwasser: „Unter dem Vorhang sickerten ein paar Streifen rötlichen Wassers hervor“. (ÄdW, III, S. 218) Selbst die Lichtevokeationen in der Hinrichtungsstätte amalgamieren mit dem nassen Element des Wassers zu einer monochromen, nicht mehr voneinander abgrenzbaren Stofflichkeit: „Ihre Gesichter waren kaum zu erkennen, denn es brannten jetzt die bläulichen Nachtlampen, die nackten Oberkörper schwammen wie in einer tintigen Tiefe.“ (ÄdW, III, S. 216) Die Alliteration spielt auf die anschließende Dokumentierung der Hinrichtung an, das Ausstellen eines pervers-legitimierenden Totenscheins, greift aber auch zum Stilelement des Submarinen, das bereits in der Tunnelszene und dem Pogrombild den Schrecken ästhetisch verdichtet hat.

Desavouierendes Moment, weil es die Erniedrigung Heilmanns verstärkt, ist der Bewegungsablauf der Schergen, die dem Opfer auf dem nassen glatten Steinboden²⁹² entgegenrutschen, um ihres schrecklichen Amtes zu walten. Sie rutschen auf dem mit dem Blut der Hingerichteten und dem Spritzwasser getränkten Boden; hier kommt die Analogie zum Schlachthaus, in der allein das funktionale Geschehen im Vordergrund steht und jedes Mitfühlen ausgeschlossen ist, zum Tragen: „... der Beisitzer war auf Heilmann zugetreten und führte ihn zum Spalt, die drei Gesellen glitschten ihm auf dem nassen Boden entgegen und trugen ihn weg.“ (ÄdW, III, S. 219)

²⁹¹ Vgl. Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, a.a.O., S. 228

²⁹² Mit dem nass-glitschigen Boden in der Plötzenseeszene ergibt sich eine Korrespondenz zum Auftakt des Romans, als der Ich-Erzähler mit seinen beiden Freunden Heilmann und Coppi im Pergamonmuseum ist, um den Fries zu deuten: Vgl. ÄdW, I, S. 11: „So bricht, sagte er sanft, nach dem furchtbaren Gemetzel, ein anderer Tag heran, und jetzt wurde es laut in dem glasüberdachten Raum vom Schaben der Füße auf glattem Boden, vom tickenden Echo der Schuhsohlen auf den steilen Stufen, die an der aufgebauten Westfront des Tempels hinführten zu den Säulengängen des Innenhofs.“ Das akustische Signal im Museumsbau hat ankündigenden Charakter und erschließt sich, als Uniformierte mit Naziemblemen den Ausgang flankieren: „Auf dem Weg zum engen, niedrigen Ausgang an der Seite des Saals leuchteten uns oft aus den kreiselnden Verschiebungen in der Menge der Besucher die roten Armbinden der schwarz und braun Uniformierten entgegen.“

Der Vorstellungsgehalt einer glitschigen Fläche, auf der die Nässe jeden Halt verunmöglich, ist auf dem *Floß der Medusa* entwickelt, als die Schiffbrüchigen aus der gekenterten Fregatte auf das Provisorium des Floßes umsteigen:

„... das Hinunterklettern auf Strickleitern, an Seilen, die Hilferufe der ins Meer Gestürzten, die verzerren Mäuler, aufgerissnen Augen, emporgestreckten, gespreizten Hände, die Anstrengung, das Floß von der glitschigen Bordwand abzustoßen ...“ (ÄdW, II, S. 13)

Auch in der Traum-Erscheinung Géricaults, sich mit einer Frau und einem Kind zusammen auf dem Floß zu wähen und ohne beide im Arm aufzuwachen, taucht indirekt die Distinktion des Abgleitens an der glitschigen Oberfläche der Floßwand auf:

„... als er erwachte, spürte er, dass seine Arme leer waren, es dauerte lange, bis er die Augen zu öffnen vermochte und sah, daß das Meer ihm die Frau, das Kind genommen hatte.“ (ÄdW, II, S. 16)

Nicht nur wird mit der Illumination eine Korrespondenz von Morgue und Hinrichtungsstätte hergestellt, auch der Vorgang des Schleifens eines Körpers auf dem glitschigen Boden ist in der Bildanalyse des Pariser Leichenschauhauses vorweggenommen:

„Links die hellbeleuchtete Mauerfläche, an der der Tote, dessen Hände über den Boden schleiften, vorbeigetragen wurde, rechts, auf dem gedrunghen Unterbau, das Schauhaus, mit tiefliegenden, zur Hälfte von vorstoßenden dicken Luken verdeckten Fenstern.“ (ÄdW, II, S. 121)

10.22.4 Geruch

Eine weitere Analogie zwischen der Illustration der Morgue und dem Gefängnis von Plötzensee ist das ostentative Geruchsmerkmal, das in beiden Prosa-Szenen erwähnt wird: In der Umgebung des Leichenhauses kommt es durch die permanenten Verbrennungsvorgänge in den Öfen²⁹³ zu einem sich ausbreitenden Brandgeruch: „Die seitwärts gewehrte Rauchwolke des einen Schornsteins hing darüber, ständig mußte der brandige Geruch zwischen den Häusern liegen.“ (ÄdW, II, S. 122)

In der Hinrichtungszelle von Plötzensee sind die Schergen mit der eifertigen Reinigung der Gerätschaften und der Räumlichkeiten beschäftigt, vor allem, damit sich der Geruch von

²⁹³ Der schwarze Rauch, der aus dem Schornstein der Morgue quillt und der „brandige Geruch“, der sich über die Umgebung legt, aber offenkundig keine weitere Beachtung mehr findet, ist über die in den Roman inzwischen thematisierte Vertreibung und Stigmatisierung der Juden mit einer alarmierenden Bedeutung ausgestattet und erlaubt die Assoziation mit den Vernichtungslagern und dem Rauch der Krematorien, der von der Bevölkerung zwar registriert, aber im Alltagsgeschehen verdrängt wurde. Insbesondere die Betonung in der Bildanalyse von Meryon, „ständig mußte der brandige Geruch zwischen den Häusern liegen“ (ÄdW, II, S. 122), deutet auf einen dauerhaften und effektiven Betrieb der Verbrennungsöfen hin. In *Die Ermittlung* hat Peter Weiss in zwei der elf Gesänge den Wahrnehmungsgegenstand der Verbrennungsöfen in eine rhythmisierte Prosaform gebracht. Dort heißt es: „In den beiden großen Krematorien II und III standen je 5 Öfen. Jeder Ofen hatte drei Verbrennungskammern. Außer den Krematorien II und III am Ende der Rampe gab es die Krematorien IV und V die je 2 vierkammrige Öfen hatten. Diese Krematorien lagen etwa 750 Meter entfernt hinter dem Birkenwald. Bei vollem Betrieb waren zusammen 46 Verbrennungskammern angeheizt“ (Ermittlung, S. 176)

Ausscheidungen und Körpersekreten²⁹⁴ nicht verbreiten kann. Der immer wieder durchdringende Geruch zeigt, dass alle intensiven, fast klinischen Bemühungen vergebens sind und der Geruch seine Signale hinterlässt und mit dem Ekel²⁹⁵ auf den Frevel verweist. Peter Weiss hat das Geruchszeichen literarästhetisch so konstituiert, dass es sich gegen die Henker richtet und zum letalen Ausdruckszeichen ihres amoralischen Tuns wird. Was sich schon rasch nach der Hinrichtung ausbreitet und auch die emsigen Reinigungsvorgänge nicht eliminieren können, ist der Leichengeruch: „Obgleich die Räumlichkeit dahinter nach den sechs Hinrichtungen gesäubert worden war, machte sich ein schwüler, süßlicher Geruch bemerkbar.“ (ÄdW, III, S. 215)

Auch hier versagt die Schutzvorrichtung des Vorhangs, der zusätzlich von einer Gardine flankiert ist, der Geruch, der hier schon deutlich pejorativer als „Gestank“ beschrieben wird, ist hinter den Stoffen gestaut und bahnt sich sofort seinen Weg, als er aufgezo- gen wird: „Als der Vorhang, und auch die Gardine dahinter, aufgezo- gen wurde, breitete sich ein dicker Gestank aus.“ (ÄdW, III, S. 220) Das Adjektiv „dicker“ unterstreicht dabei die Hartnäckigkeit des Gestanks und die Unausweichlichkeit vor seiner Wirkung, zusätzlich korrespondiert diese Formulierung mit dem ständigen Brandgeruch in der Nähe der Mor- gue, dem ebenfalls nicht zu entkommen ist. Am Ende der Hinrichtungsszene dominieren der Leichengeruch und der Gestank der Exkremente so stark, dass er das Treiben der Henker beschleunigt, um sich nicht länger dem Ekel auszusetzen:

„... und schnell, weil der Geruch nicht mehr zu ertragen war, machte sich Schwarz daran, nachdem er die Todesatteste beglaubigt hatte, den Leibern die tiefenden Hosen abzustrei- fen, die er dann in den Schubkarren legte und hinüber zum Waschraum fuhr.“ (ÄdW, III, S. 220)

Seit der Arbeit an der Dramatisierung des Frankfurter Auschwitz-Prozesses ist Peter Weiss mit den Vorstellungen von Innenräumen und Tortur-Werkzeugen, ihrem Einsatz und dem dazugehörigen Personal beschäftigt. Gerade die mechanischen Abläufe der Plötzenseesze- ne und der bürokratische Perfektionismus, mit dem die Schergen²⁹⁶ vorgehen, erinnert an die Gesänge in der *Ermittlung*, jenem Stück, in dem Peter Weiss nicht nur den industriellen

²⁹⁴ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum, a.a.O., S. 318: „Im Gegensatz zu den skulpturähnlichen Figuren kommen im Zusammenhang mit den kranken, leidenden, mißhandelten und ermordeten Figuren der ÄdW ihr Körperinneres, ihre Körperflüssigkeiten stärker zum Vorschein: Wunden, Blut, Eiter, Knochen, innere Organe, Schleim und Verwesung, sind die Kennzeichen dieser Seite der Figurenzeichnung.“

²⁹⁵ Vgl. Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer Empfindung, Frankfurt/M., 1999, S. 80/81: „Diese radikale Formung des Körpers durch Deformation enthält zugleich eine Politik und eine Moral. Alles Ekelhafte solliziert eine ethische Reaktion: dieses da - ... die uns als stinkenden, verwesenden Leichnam anti- zipieren – soll nicht sein, zumindest *nicht* für *uns* und in *unserer* Nähe. Es soll *neg.*“ (im Original kursiv gesetzt, MW)

²⁹⁶ Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“, Würzburg, 1999, S. 68: „Darüber hinaus unterscheidet sich Gehorsamsbereitschaft auch dadurch von Autoritätsgläubigkeit, die ausschließlich die affirmative Haltung eines in der Autoritätsbeziehung Subordinierten gegenüber der Autoritätsperson umfaßt, dass sie sich nicht nur auf den Befehl oder die An- ordnungen einer personalen Autorität bezogen ist, sondern auch den Gehorsam gegenüber einem System von Gehorsamsstrukturen, Regeln, Befehlen, Verordnungen und Gesetzen einschließt. Wie im Falle der Autori- tätsgläubigkeit scheint Weiss in einer habituell erworbenen Disposition der Gehorsamsbereitschaft einen jener Schlüssel zum Verständnis des Faschismus und dem Möglichwerden des Genozids an den Juden zu erbli- cken.“

Charakter des Vernichtungslagers darlegte, sondern auch die organisatorische Handhabung und die perfide Sprachregelung, die damit einherging.

In der Plötzenseeszene ist der ständige Kontakt mit Wasser ein durchgängiges Moment, um die Körperflüssigkeiten der Ermordeten zu beseitigen und um den einsetzenden Geruch einzudämmen²⁹⁷. Bezeichnend für den Ablauf und für die Charakterisierung der Schergen, wie sie in der Figur des Henkers Schwarz einen typischen Vertreter findet, ist, dass noch vor der handwerklichen Arbeit, den Gehenkten ihre durchnässten Hosen ausziehen, um sie zu waschen und wieder zu verwerten, das Bürokratische, den Totenschein auszufüllen, vorrangig behandelt wird²⁹⁸. Diese Verzögerung bedeutet aber, dass die Henker für einen Augenblick länger dem Gestank, der durch die Körper und ihre Exkremente verursacht wird, ausgesetzt sind.

Der letzte Trumpf, so erscheint die syntaktische Konstruktion im Satzsatz der Plötzenseeszene, liegt bei den unschuldig Exekutierten, die den Gestank nicht mehr ertragen müssen, dem aber die Täter auf diese Weise ausgesetzt sind.

Seinen heuristischen Fluchtpunkt findet die Hinrichtungs-Szene von Plötzensee aber in Géricaults *Floß der Medusa*. Auch hier ist der Geruch der Verwesung und der anhaltenden körperlichen Grenzzustände bis zur Unerträglichkeit gesteigert; sich Linderung verschaffend, gewinnt ein kleines Elexierfläschchen an Bedeutung, um das die Schiffbrüchigen untereinander ringen, um so den penetranten Gestank der Leichen und der eigenen gepeinigten Körper auf dem Floß zu übertünchen. Peter Weiss hat dieses kleine, fast übersichtbare Fragment aus dem Überlebensbericht²⁹⁹ eine für den Überlebenskampf auf dem Floß existentielle Bedeutung beigemessen und in der Weise exponiert, als es angeblich den Maler für seine Komposition besonders affiziert hat:

„Da war das leere Fläschchen, das Rosenöl enthalten hatte, und das einer dem andern abrang, um den süßen Geruch einzusatmen. Der Gedanke an die kleine Parfümflasche ließ den Maler nicht los, Erinnerungen an lange vergeßene Erlebnisse wurden davon wachgerufen.“ (ÄdW, II, S. 17)

²⁹⁷ Peter Weiss: Die Ermittlung, a.a.O., S. 175: „Die Menschenhaufen waren besudelt von Erbrochenem von Kot Urin und Menstruationsblut Das Räumungskommando kam mit Wasserschläuchen und spritzte die Leichen ab ... Auf einer eigens dazu bestimmten Bahn wurden die Leichen zu den Öfen geschleift Das Blut wurde von ständig fließendem Wasser abgespült“

²⁹⁸ Vgl. Matthias Köberle: Deutscher Habitus bei Peter Weiss, a.a.O., S. 112: „Die Bestialität der Hinrichtung und damit verbunden die Abscheu, die der Ich-Erzähler ihr entgegenbringt, wird von Weiss ... durch die Anwendung einer – sozusagen – fotorealistischen Darstellungstechnik zum Ausdruck gebracht. Indem Weiss die Vorgänge an den Körpern der Gefangenen während ihrer Hinrichtungen genauestens beschreibt und in ebensolcher Detailtreue den Vorgang „ordnungsgemäßer“ Buchhaltung darstellt, entsteht ein Gegensatz, in welchem die an ihm beteiligten Seiten durch nichts miteinander verbunden sind. Beide Vorgänge, Hinrichtung und Buchhaltung, scheinen vielmehr voneinander isoliert, als jeweils autonome Tätigkeitsfelder. Als solche extrem gegensätzlichen, disparaten Tätigkeiten „beleuchten“ sie sich jedoch gegenseitig und erhellen die Besonderheiten des jeweils anderen Tuns.“

²⁹⁹ Im Überlebensbericht ist die Rede von „zwei Fläschchen mit Zahnelexier“ und einem „Gemisch von Gayac, Zimt, Nelken und anderen Gewürzen“; J.B. Heinrich Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 69

Wie sehr dieses Elexierfläschchen innerhalb der Überlebensstrategien einen Rang hat, zeigt die Tatsache, dass es inzwischen leer ist und die Flößlinge lediglich die verbleibenden Duftpartikel inhalieren können, um so zeitweilig einen anderen Geruch wahrnehmen zu können als den auf dem Menschenfloß, das sich Lebende mit Sterbenden und Toten teilen müssen. Potenziert wird dieser Aspekt des Überlebens, der die Bedürfnisse nach Wasser und Nahrung ergänzt, durch die imaginäre und aphrodisierende Wirkung auf den ästhetischen Produktionsprozess des Malers, der sich durch die vorgestellte Wirkung des Rosenöls und das Laben der Schiffbrüchigen daran, an eigene zurückliegende Erlebnisse und Traumata zu erinnern beginnt.

10.22.5 Hautläsionen. Blessuren

Die ästhetische Referenz an das *Floß der Medusa* ergibt sich aber über die Kategorie der Körperlichkeit³⁰⁰ respektive durch die körperlichen Blessuren³⁰¹, die die Gefangenen durch ihre Haft erlitten haben oder die ihnen mit den brutalen Foltermethoden der Scherge zugefügt worden sind:

„Als Schwarz nun wieder vor ihnen stand, sah er, im starken Licht, jede Falte, jeden Riß, jede blutunterlaufne Beule in den Gesichtern, und die Abschürfungen, die tiefen runden Verbrennungsmale, die verschorften oder eiternden Wunden an den Oberkörpern.“ (ÄdW, III, S. 217)

Während die inhaftierten und zum Tode verurteilten Widerstandskämpfer durch die miserablen Haftbedingungen traumatisiert sind und die äußeren Blessuren von Schlägen und Folterungen herrühren, tragen die Schiffbrüchigen Wunden und Hautläsionen, weil sie schutzlos den äußeren Bedingungen des Meeres und der Sonnenstrahlen ausgeliefert sind, die sie nach der wochenlangen Irrfahrt gezeichnet haben: „Das Salzwasser hatte die Haut an ihren Füßen und Beinen zu Blasen aufgetrieben und abgeschält, ihre Leiber waren mit Quetschungen und Wunden bedeckt.“ (ÄdW, II, S. 16)

Maßgeblich für die ästhetische Analogiebildung zwischen der körperlichen Qual auf dem Floß und den Malträtierungen im Gefängnis von Plötzensee³⁰² ist jedoch die ausführlich besprochene Wüstenepisode, in der sich eine Fortsetzung der Entbehrungen abzeichnet und die Schiffbrüchigen weiter desillusioniert werden: „Géricault und seine Gefährten, ausgezehrt, voller Wunden, barfüßig im Getriebe unherstreichend ...“ (ÄdW, II, S. 30)

³⁰⁰ Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexion. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 170

³⁰¹ Vgl. Roswitha Schieb: *Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss*, a.a.O., S. 318: „Peter Weiss scheint mit der Figurenzeichnung der *ÄdW* eine Art Registratur der Beschädigungen und Verfallsformen angestrebt zu haben. Bieten die skulpturalen Versteinerungen als Reaktion auf den Schrecken in den meisten Fällen einen unzureichenden Schutz, so bedeuten Krankheiten und körperliche Versehrungen ... eine offene Gefährdung, ein direktes Einfallstor für den Untergang.“

³⁰² Vgl. *ÄdW*, III, S. 211: „... einen jeden hatte er in seinem Abgrund angetroffen, Kuckhoff an den Füßen aufgehängt, mit einem Sack über dem Kopf, Coppi nackt, die Haut blau und zerplatzt, in der Lache des Wassers, mit dem man ihn übergossen hatte, um ihn aus der Ohnmacht zu holen, und Heilmann, abgemagert zum Skelett ...“

10.22.6 Fazit: Fortschreitende Sensibilisierung für eine Ästhetik des Widerstands und für das „Studium des Definitiven“

Es konnte gezeigt werden, dass mit der terrestrischen Erweiterung des Schiffbruchs, also dem Landgang und der zunehmenden Verschlechterung des Zustands von Géricault selbst, der Roman erst die ästhetischen Voraussetzungen geschaffen hat, das *Floß der Medusa* mit seinen evokativen Möglichkeiten für die Leidensstruktur der Mutter³⁰³ und für die Hinrichtungsszene von Plötzensee zu beanspruchen. Dass der Text diese Referenz sukzessive aufbaut und in zahlreichen Andeutungen vorbereitet, konnte durch die Zusammenhängen zwischen Meryons und der Pariser Morgue, in die Géricault schließlich Einlass findet, bis hin zur ultimativen Begegnung mit dem französischen Maler im Nationalmuseum von Stockholm nachgewiesen werden. Anlässlich einer eigenen Zeichnung von Meryons Illustration des Pariser Leichenhauses unweit der Seine, findet der Ich-Erzähler die Gelegenheit, Géricaults Bildnis der abgeschlagenen Köpfe in eine Gebäudestruktur mit einer spezifischen Atmosphäre, einer morbiden Ausstattung und darin sich abspielenden düstren Handlungen zu überführen.

Diesem ästhetische Einfall von Peter Weiss gelingt es, das Motiv der Guillotinierung, wie es in Géricaults Bildnis präfiguriert ist, über die Morgue als ein ästhetischer Transmitter mit seinen Emblemen von Wasser, Wäsche, Ertrinkenden und ihrer Präparierung, auf das Gefängnis von Plötzensee zu übertragen. Ästhetischer Ausgangspunkt aber ist der Impetus des Gemäldes vom *Floß der Medusa* und die gesetzte Autorität und Integrität des französischen Malers, auf den sich der Protagonisten bei seiner Ankunft in Schweden besinnt. In dem *Rencontre* von Meryon und Géricault schließlich werden imaginär die zwei *Topoi* zusammengebracht – die „abgehackten Köpfe“ (ÄdW, II, S. 119) und das Gebäude der Morgue als Schauplatz des Todes. Mit diesem personell-motivlichen Impakt ist der Protagonist hinreichend ausgestattet, auf das Gefängnis von Plötzensee zuzugehen und seine ästhetische Aufgabe der Mauerschau in Angriff zu nehmen und sich nicht von der Schwere dieser Bürde abhalten zu lassen. Seine Gewährsmänner sind die beiden Franzosen, die ihn auf seiner Reise nach Schweden imaginär begleitet haben:

„Wie es drinnen aussah, wußten Meryon und Géricault. Gleich würde der Tote auf einem der steinernen Tische in der Halle liegen, zwischen andern Verendeten, ... Hingerichteten, die Menschen würden sich von der Mauer zurückziehn, der Kommerz würde weitergehn“ (ÄdW, II, S. 122)

Die Erkenntnis, die sich am Schluss des Museumsbesuches eröffnet und in „meinem Zimmer an der Fleminggata“ vollendet, wo der Protagonist eingezogen ist und seine eigene

³⁰³ Vgl. Ernst Leonardy: Das Sterben der Mutter und Heilmanns Abschiedsbrief. Beobachtungen zur Figurengestaltung im Epilogband der ‚Ästhetik des Widerstands‘. In: Irene Heidelberger-Leonard: Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, a.a.O., S. 111: „Unter den ‚Blöcken‘ des Epilogs zeichnen sich diejenigen, die das Sterben der Mutter zum Thema haben, durch ihre besonders komplexe Komposition aus. Vergleicht der Leser sie mit etwa Heilmanns Abschiedsbrief, der Schiffsreise Bischoffs ... so fällt zunächst der ausgiebige Gebrauch der Polyperspektivik ins Auge. Das Leiden der Mutter wird von Deutungsversuchen ... geradezu umstellt; diese erhellen zwar teilweise die Ursprünglichkeit des Traumas; dennoch wird größter Wert auf die Unausdeutbarkeit ihres Leidens gelegt.“

Zeichnung von Meryons Illustration entfaltet, „diesem in Paris angefertigten Papier“ (ÄdW, II, S. 122) ist die, es den beiden gleich zu tun und den „Einblick in eine Vorhölle (zu nehmen), die der betreten muß, der gewillt ist, den Weg durch die Erkenntnis zu gehen.“ (ÄdW, II, S. 122) Der hier auftauchende Begriff der „Mauer“ ist für die Plötzenseeszene leitmotivisch: der Protagonist betreibt mit seiner akribischen Genauigkeit, die Grausamkeiten wiederzugeben, eine aus dem epischen Theater bekannte Mauerschau, und übersetzt Ereignisse, die ohne seine direkte Zeugenschaft ablaufen und sich ausschließlich auf die Dokumente des Gefängnisgeistlichen³⁰⁴ stützen, der die Häftlinge in den letzten Stunden ihres Lebens begleitet hat. Damit ist der Ich-Erzähler als „Garant der Überlieferung“³⁰⁵ abgesichert:

„Im Halbdunkel war der Wachturm zu erkennen, der sich über die Blöcke der Zuchthausanlage von Plötzensee erhob, und zur Linken die hohe, mit Stacheldraht gekrönte Mauer, die die Sicht auf die Gartenkolonien, den Spandauer Kanal und die Waldungen auf der andern Seite versperrte.“ (ÄdW, III, S. 214/215)

Der versperrte Blick ist hier so gestaltet, dass die massive Gefängnisanlage einen steinernen Riegel in der Landschaft darstellt. So wie die Waldungen und die Gartenkolonie als typische Formationen der Berliner Vorstadt nicht zu sehen sind, weil sich der Gebäudekomplex davorschiebt, so sind die Vorgänglichkeiten im Innern des Gefängnisses von Plötzensee dem Blick entzogen.

Die literarische Mauerschau allein durchbricht diese Gegebenheiten und löst die gesetzten und scheinbar unüberwindlichen Barrieren auf. Während Meryon und Géricault das Innere der Morgue kannten und für ihre künstlerische Umsetzung in Augenschein nahmen, ist der Chronist ausschließlich auf sein imaginatives Verfahren³⁰⁶ angewiesen und muss die feh-

³⁰⁴ Vgl. Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie, a.a.O., S. 272: „Wieder ist es der Seelsorger Poelchau, dem die Schilderung letztlich zu verdanken ist. Das Miterleben des Augenblicks der endgültigen Trennung des Individuums von der Gruppe, hier: von der Familie, macht ihn zum Zeugen ... Im Sinne der Zeugenschaft befördert der Geistliche denn auch den Brief Heilmanns „an Unbekannt“ weiter.“, Vgl. Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, Berlin, 1993, S. 161; der Autor verweist auf einen interessanten Aspekt: in Poelchaus dokumentierten Erinnerungen (Harald Poelchau: Die letzten Stunden. Erinnerungen eines Gefängnispfarrers. Aufgezeichnet von Graf Alexander Steinbock-Fermor, Berlin, 1949) wird ausdrücklich genannt, dass der Geistliche bei der unmittelbaren Hinrichtung, also im ultimativen Moment der Guillotiniierung oder des Erhängens, nicht anwesend war. Es unterliegt Weiss' Fiktionalisierungsprozess diese Lücke zu schließen: „Das bedeutet, dass Peter Weiss sich bei der Schilderung dieser Hinrichtungen nicht an Poelchau halten konnte. Die Lösung, die er für diesen Umstand fand, zeigt – als Negation – die Treue gegenüber der Quelle. Da Poelchau als Zeuge für diesen Vorgang ausfiel, wechselt die Perspektive auf den Aufseher Schwarz ... und dem nun für etliche Seiten (ÄdW III, 216-220) die Spiegelung und Reflexion der Ereignisse aufgetragen wird.“

³⁰⁵ Peter Hanenberg: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, a.a.O., S. 133

³⁰⁶ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens, a.a.O. S. 219/220: „Aus der alternierenden Perspektive zweier direkter Zeugen, des Gefängnispfarrers Poelchau und des Aufsehers Schwarz, wird in gleißendem Licht die Exekution der Widerstandskämpfer hyperrealistisch geschildert. Der anonyme Erzählfluß bleibt unkommentiert, so dass kein Erzählsubjekt ausgemacht werden kann. Kein noch so szenisches Detail bleibt dem Leser durch die Helligkeit, in der der optische Abtastvorgang vonstatten geht, erspart. (...) Für Weiss gehören die photographisch genauen, die surrealen und die visionären Bildlandschaften zusammen, weil für ihn die Komplexität der Wirklichkeit – auch der des Schrecklichen – (wenn überhaupt) nur mit vielstimmigen Mitteln beizukommen ist. Bei den Hinrichtungen greift er keineswegs auf ein „entästhetisierendes“ Erzählverfahren zurück, sondern auf eine Ästhetik der äußerst reduzierten aber komprimierten Mittel.“

lende Lücke, wie sie in der Figur des Herakles³⁰⁷ am Fries bemerkt wurde, überwinden. Sich „mit dem Augenblick zu konfrontieren, an dem alles zu Ende ist“ (ÄdW, II, S. 120), wie es Géricault zu Eigen war, bedeutet für den Chronisten, die Mauern zu durchbrechen und ähnlich wie in der Pflugstraßenenvision³⁰⁸, eine literarische Ästhetik des Widerstands zu betreiben. Die Alternative wäre das Vergessen und sich die Unmöglichkeit von Darstellung einzugestehen. Darum aber genau ringt der Protagonist fortwährend, darum bemüht er die bildnerische Kunst und darum tauchen Meryon und noch einmal Géricault auf: Während diese in ihrem definitiven Studium die Morgue und die Guillotinierten vor sich hatten, muss der Ich-Erzähler seinen Weg gehen, ohne die direkte Konfrontation mit den Geschehnissen und den Ortschaften. Das aber heißt, nach unkonventionellen Wegen der Darstellung *qua* Phantasie zu suchen und die Mauern sowie andere Hindernisse oder Sichtbehinderung, die sich in den Weg stellen und die Darstellung zu vereiteln in der Lage sind, zu überwinden³⁰⁹. Wie Géricault und Meryon die Morgue betreten, so geht das Ich in die Unterwelt von Plötzensee³¹⁰, um dort das Studium des Definitiven zu betreiben, mit dem „Schlußpunkt“ (ÄdW, III, S. 120) vor Augen.

Während die Sekundärliteratur zur *Ästhetik des Widerstands*³¹¹ durchaus die motivliche Korrespondenz zwischen dem Bildnis *Abgeschlagene Köpfe eines Mannes und einer Frau*³¹² und der Plötzenseeszene zur Kenntnis nimmt, ist die allegorische Funktion der Illustration zur

³⁰⁷ Zum Herakles-Mythos in der *Ästhetik des Widerstand* vgl.: Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens, a.a.O., S. 223-254

³⁰⁸ Vgl. Manuell Köppen: Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss – Werk und Wirkung, Bonn, 1987, S. 24/25: „Ob der Ich-Erzähler durch die Steinmassen des morgendlichen Paris wandert und unvermutet die Ereignisse auf dem Floß der Medusa in die Wahrnehmung des Stadtbildes drängen oder das Ich des Romans aus der Eingeschlossenheit der elterlichen Küche einen imaginären Flug über die vom Nationalsozialismus gekennzeichnete Stadt antritt: aus der Enge des Raums, der Statik eines visuell wahrgenommenen Zustandes, entwickeln sich Handlung und Bewegung.“

³⁰⁹ Vgl. AdW, III, S. 265/266: „Wenn ich beschreiben würde, was mir widerfahren war unter ihnen, würden sie dieses Schattenhafte behalten. Mit dem Schreiben würde ich versuchen, sie mir vertraut zu machen. Doch etwas Unheimliches würden sie behalten, vor einigen würde ich nie die Furcht loswerden, die sie in mir geweckt hatten, denn sie hätten mich an die Wand stellen können. Mit meinem Schreiben würde ich sie zum Sprechen bringen. Ich würde schreiben, was sie mir nie gesagt hatten. Ich würde sie fragen, wonach ich sie nie gefragt hatte. Ich würde ihnen, den Geheimgängern, ihre wahren Namen zurückgeben. Ich würde mich ihnen nähern, mit meinen spätern Erfahrungen, meinem Wissen um ihr spätes Tun ... Ich würde ihre geflüsterten, gemurmelten Monologe, ihre bösen Träume erraten, sie selber würden sich darin vielleicht nicht wiedererkennen, mich aber würde ich erkennen, wie ich einst darauf lauerte, ihnen Zeichen ihres Lebens aus den verwischten Gesichtern ablesen zu können.“

³¹⁰ Vgl. Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands*, Heidelberg, 1990, S. 214/215: „Wie der homerische Odysseus, Vergils Aeneas und Dantes episches Ich, so muß auch die Ich-Figur der AdW hinab in diese ganz irdische Hölle unseres Jahrhunderts, in der – so will es zunächst scheinen – ‚alle Hoffnung aufzugeben‘ ist.“

³¹¹ Vgl. Jost Müller: Literatur und Politik bei Peter Weiss, a.a.O., S. 231

³¹² Die *Ästhetik des Widerstands* hat der Auseinandersetzung mit dem Gemälde in der Pariserfahrung des Ich-Erzählers bereits indirekt vorgegriffen. Während der Reflexion über das *Floß der Medusa* paraphrasiert er vier weitere Bilder aus dem Kunstschaffen des französischen Malers. Die Titel der Bilder sind dabei nur *inkognito* verwendet. Dahinter stehen aller Wahrscheinlichkeit nach die Gemälde *Irrsinniger Kleptomane*, *Irrsinnige Neiderin*, *Stilleben mit Arm und Fuß* und das im Stockholmer Nationalmuseum hängende Bild *Abgeschlagene Köpfe eines Mannes und einer Frau* (Vgl. das Werkverzeichnis in: Klaus Berger: Géricault und sein Werk. Mit 103 einfarbigen Bildern und 4 Farbtafeln, Wien, 1952) : „... wenn er sich zuletzt fast ausschließlich in Gefängnissen, Irrenhäusern und Leichenhallen aufhielt, so deshalb, weil er es nur noch zwischen den Ausgestoßenen ertrug, ihnen war er verwandt, vor dem desillusionierten Gesicht des Diebs, beim Studium der gelblich bleichen Haut, der rot umrandeten Augen der Wahnsinnigen fand er Übereinstimmung mit sich selbst, und seiner

Plötzenseeszene zur Kenntnis nimmt, ist die allegorische Funktion der Illustration zur Morgue für das Kapitel der Hinrichtungen übersehen worden. Dabei hat Peter Weiss in einem ästhetischen System beide Bildnisse als eine Einheit verstanden und sie *quasi* überganglos miteinander verbunden: „Bei der Wendung zurück zu der kleinen Leinwand wurde die Qual, die dort gebannt lag, noch eindringlicher. So war ich Géricault wieder nahe getreten ... Wieder folgte ich Géricault.“ (ÄdW, II, 120)

10.23 Antizipation der Guillotiniierung von Plötzensee: Géricaults Bildnis von den *Abgeschlagenen Köpfen*

Neben dem Bildnis *Scène du Déluge* und *Le four à plâtre*, einer Pferdestudie³¹³, und dem *Derby d'Epsom*³¹⁴ ist das bereits mehrfach erwähnte kleine Bildnis mit den abgeschlagenen Köpfen das fünfte Paradigma aus Géricaults *Oeuvre*, das neben dem Hauptwerk, *Floß der Medusa*, auf seinen evokativen Gehalt hin analysiert und für die *Ästhetik des Widerstands* in Anspruch genommen wird. Bedeutsam für die Interpretation des Géricault-Bildes im Nationalmuseum von Stockholm sind die physiognomischen Zeichen, die der Ich-Erzähler dem Bildnis entnimmt und sie mit charakterlich-individuellen Dispositionen belegt. Grundlegend für die Bildaneignung ist zunächst ausschließlich der Vorstellungsgehalt abgeschlagener Köpfe an sich. Dieses basale Moment kommt *in medias res* zur Sprache, indem der Ich-Erzähler auf die für das Gemälde notwendige Fixierung aufmerksam macht: „Die beiden abgehackten Köpfe lagen auf zerknülltem, grauweißem, blutfleckigem Tuch. Kissen, unter das Laken geschoben, gaben den Häuption Halt.“ (ÄdW, II, S. 119)

Bemerkenswert ist indes, dass der Hinweis auf ein Gemälde zunächst nicht erfolgt und so in einer drastischen Unmittelbarkeit von abgeschlagenen Köpfen die Rede ist, ohne eine Ergänzung, ob es sich dabei um eine bildkünstlerische Darstellung oder eine Torturszene handelt. Allein die Betonung auf ein „Laken“ und ein „Kissen“ verraten, dass es sich möglicherweise um eine künstlerisch ausgeführte, anatomische Studie handelt, die entsprechend drapiert ist. Erst im dritten Satz taucht das Wort „Bild“ auf und annonciert damit, dass es sich bei der Prosasequenz um eine neuerliche Bildaneignung des Protagonisten handelt. Der drastische Einstieg demonstriert *ad hoc* den plakativen Vorstellungsgehalt von Guillotinierten, den Peter Weiss mit diesen Mitteln in den Roman implementieren möchte³¹⁵.

Todessehnsucht entsprach der Anblick der abgeschnittenen Glieder auf dem Seziertisch, der vom Leib getrennten blutigen Köpfe.“ (ÄdW, II, S. 23)

³¹³ Vgl. ÄdW, II, S. 32: „Aus dem gleichen Jahr stammte der weiße Pferdekopf, dem Porträt eines Menschen ähnlich, einer Frau, etwas Rosa lag um die vibrierenden Nüstern, voller Zärtlichkeit war die flaumige Haut, der weiche Schwall der Mähne, die über die Stirn fallende Locke abgetastet worden, die dunkelglänzenden Augen trugen den Blick einer Geliebten. Und hinter diesem Gesicht stand schwärzeste Nacht.“

³¹⁴ Das Bild vom Pferderennen in Epsom taucht bereits im I. Band der *Ästhetik des Widerstands* als Hinweis auf den frühen Tod Géricaults auf, der bei einem Ausritt vom Pferd geworfen wird und sich eine Sepsis zuzieht, an deren Folge er schließlich stirbt. Vgl. ÄdW, I, S. 349: „Als Zweiunddreißigjähriger starb er, weniger an den Folgen seiner Leidenschaft fürs Pferderennen als am Wahn seines Zeitalters. In den vier, in gleicher Bewegung hoch überm Boden fliegenden Pferden beim Derby von Epsom hatte er den Traum seines Todes gemalt. Hier war alles gebannt in einem Lauschen vor schwarzem Himmel, im sausenenden Sprung hügelab.“

³¹⁵ Vgl. Martin Rector: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion in der „Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., 124: „Im Korrektiv gegen die universale Rationalisierung und Verdrängung des Abgründigen hat die

Das inzwischen geschärfte Wahrnehmungsbewusstsein des Lesers ist aber durch eine Marginalie am Ende der Parissequenz auf das Anatomische hingewiesen worden und insofern auf die Möglichkeit abgetrennter Gliedmaßen vorbereitet. Der Leser teilt inzwischen das *Gros* des Wissens, das sich der Protagonist angeeignet hat und bringt Körperfragmente deshalb bevorzugt mit dem Namen des französischen Malers in Verbindung. Auf Géricaults gesteigerte Affinität zum Leichenschauhaus, um dort sein sogenanntes „Studium des Definitiven“ zu betreiben, hat der Text mehrfach hingewiesen. Auch wenn Géricaults Name zu Beginn der Bildinterpretation nicht fällt, so verbindet der Leser allein das *Sujet* mit dem anatomischen Interesse des Malers. Der Roman hat sich so weit als eine ästhetische Organisation etabliert, dass dergestalt sich ankündigende Wahrnehmungsgegenstände vom Leser stets als etwas äußerst Bedrohliches und als Ausdrucksform der Erwartung einer größeren Katastrophe gelesen werden und vom Protagonisten bevorzugt ausgewählt sind.

Die fortschreitende Bilddeutung der „beiden abgehackten Köpfe“ nimmt die Körpersekrete in Augenschein, die als „wäbrig geronnene(s) Blut“ beschrieben werden und damit das Flüssigkeitsamalgam aus der Morgue und dem Gefängnis von Plötzensee antizipieren. Allein die ausgetretene Körperflüssigkeit und die präzisen „Schnittflächen“ an den Halsen sind dem Ich-Erzähler eindeutige Signale, dass ein gewaltsamer, durch ein Tötungsinstrument herbeigeführter Tod hier abgebildet ist:

„Wären nicht die rohen Schnittflächen an den Halsen, das wäbrig ausgeronnene Blut zu sehn gewesen, so hätte der Eindruck eines im Bett nebeneinanderliegenden, vom Tod überraschten Paares entstehen können.“ (ÄdW, II, S. 119)

Der Vorstellungsgehalt eines schlafenden Paares in einem Bett, das unvorbereitet der Tod ereilt, ergibt sich aus den Stoffmaterialien des Lakens und des Kissens, die Géricault für die Inszenierung des morbiden Stilllebens benötigt, nicht zuletzt, um die abgetrennten Köpfe zu fixieren. Die Kissen und Laken bilden aber auch die Analogie zum Wäschereiboot in Nähe der Morgue und der Tätigkeit der Frauen; diese „... lehnten sich über die Reling, spülten und wrangen Tücher aus, unterm schrägen Bretterdach waren Hemden und Laken zum Trocknen aufgehängt.“ (ÄdW, II, S. 121)

Diese Referenz wiederum begegnet dem Leser in der Gefängnisanstalt von Plötzensee, als Schwarz den Ermordeten die Hosen abstreifen, waschen und anschließend zum Trocknen aufhängen muss. Die Vorstellung des Ich-Erzählers, dass Paar sei in einem Bett förmlich vom Tod überrascht worden, ergibt sich aus dem Laken und der Stellung der Köpfe zueinander. Mit diesem Einfall kommt gleichzeitig zum Ausdruck, dass dieses Paar einer zivilen Welt angehörte und eine Intimität miteinander teilte: „Der Mann war herausgerissen worden aus seinem Dasein.“ (ÄdW, II, S. 120)

Mobilisierung der Phantasie, der „Gang zu den Bildern“, der die *Ästhetik des Widerstands* als topos durchzieht, seinen politischen Sinn. Der kontemplative Blick des Ich, der dabei immer aufs Neue geschärft wird, beweist seine Mächtigkeit weniger daran, daß er inhaltlich Analogien zwischen den Bildern und der gegenwärtigen Situation aufdeckt (emblematisch sind die Bilder allemal gesetzt), sondern darin, daß er das im Bilde zur Substanz geronnene Potential an Widerstandsenergie wieder verflüssigt.“

10.23.1 Seinsalternativen. Todesarten

Mit der Komposition des Bildes assoziiert der Ich- Erzähler, dass es sich bei den beiden um ein Paar handelt. Ein Blick auf die direkten und indirekten Paar-Konstellationen in der *Ästhetik des Widerstands* zeigt, worum es Peter Weiss mit dieser diskreten Andeutung grundsätzlich geht. Selbst noch der Brief Heilmanns von der Hinrichtungsstätte Plötzensee aus geschrieben³¹⁶, erinnert ein im Roman virulentes Thema, das der Zweisamkeit und der Intimität, wie es in den Gesprächen des Ich-Erzählers mit Max Hodann oder in der unbewussten Zielsetzung Lotte Bischoffs formuliert ist, die nach Nazideutschland einreist, möglicherweise nur, um ihrem Mann näher zu sein. In Heilmanns Brief kommt dieses Moment zum Tragen, als er seinen Brief an einen Adressaten richtet, von dem er nicht weiß, ob er diesen Brief jemals erhält:

„Ich merke, da diese Nacht zu Ende geht, dass ich, während ich über Traum und Tod schreibe, meinen eignen Tod vergessen habe, jetzt ist er wieder da, als ein Wühlen in der Magengrube. Vielleicht wird jemand dir schildern, wie ich gestorben bin, wie wir alle gestorben sind.“ (ÄdW, III, S. 206)

Das Bild im Nebenraum des Stockholmer Nationalmuseums selbst gibt keinerlei Auskunft über diese Möglichkeit, umso mehr versteht sich dieser Zugang des Protagonisten als ein Verweis in eigener Sache: Das spekulative Moment erhebt demnach einen Referenzanspruch für das eigene Projekt. Eine ähnliche Beobachtung ließ sich an dem Einschub nachweisen, dass Sues Vater Anatom war und schließlich als Marinearzt in Dienst ging. In Peter Weiss' Verfahren werden der Mann und die Frau in ihrer Beziehung zueinander als Paar erinnert, das jedoch noch im Moment des Todes individuell-menschliche Regungen und charakterliche Dispositionen zeigt: „War die Frau völlig entmachtet, so hatte er sich, so lange ein Atemzug in ihm war, gewaltsam zur Wehr gesetzt.“ (ÄdW, II, S. 120)

Das morbide Stilleben, das der Ich-Erzähler nicht als zwei abgebildete anonyme Tote oder zwei abgehackte Köpfe interpretiert, wie es der Titel des Géricault-Bildes möglicherweise nahe legen würde, sondern als ein im Leben bereits zusammengehörendes Paar, fokussiert aber auch im rezeptiven Verhalten des Lesers das als Paar exponierte Leben der Eltern der Ich-Figur. Während des Besuches bei seinen Eltern muss sich der Sohn nicht nur mit den rätselhaften Krankheitsbildern seiner Mutter auseinandersetzen, sondern auch mit der Gegensätzlichkeit von Aufgeben und Sich-zur-Wehr-Setzen³¹⁷, wie es in der Bildbetrach-

³¹⁶ Vgl. Karl Heinz Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bilderwelt von Peter Weiss, a.a.O., S. 197: „Der ‚Brief Heilmann an Unbekannt‘ im dritten Teil der *Ästhetik des Widerstands* ist natürlich keine Poetik im engen Sinne des Wortes. Er ist fiktiver Text in einem fiktionalen Zusammenhang ... Zunächst ist er ein Bericht über die Verhaftung einiger Mitglieder der Widerstandsgruppe ‚Rote Kapelle‘ und ein Bericht über die inneren und äußeren Bedingungen der Haft, verfasst wenige Stunden vor der Hinrichtung. Dann ist er eine Bilanz der Widerstandsfähigkeit, also eine politischhistorische Bilanz. Darin eingeschlossen sind Reflexionen über den Modus des Traums einerseits, der Realität andererseits, die den Kern von Weiss' Kunstvorstellung freilegen.“

³¹⁷ In einer szenisch sorgsam konstruierten Passage in der Wohnküche verlegt Peter Weiss ein ultimatives Familienbild. Während die Mutter das letzte Mal vor ihrem Tod den Küchentisch deckt, erhebt der Vater laut das Wort, um gegen die Verschwörung von Politik und Industriellen in Nazideutschland anzugehen. Vgl. ÄdW, III, S. 126/127: „Während meine Mutter in der Küchennische vom Wandbrett die Teller nahm und sie zum Tisch am Fenster trug, rief er die Namen, die sich in ihm festgefressen hatten, und die so schrill und

tung gelesen wird. Peter Weiss' Protagonist scheint ein besonderes Interesse dafür zu entwickeln, dass noch im Vorgang des Sterbens eine Unterschiedlichkeit manifestiert ist, die sich in den Gesichtszügen der Gehenkten abzeichnet und die ferner eine Lebenshaltung mit einschließt. Demnach hält die Physiognomie im Moment des Todes nicht nur die ultimative Verfassung der Sterbenden fest, sondern auch ihre Bereitschaft, sich dem Unabwendbaren auszuliefern oder dagegen zu rebellieren.

Beide Seins- und Sterbensalternativen sieht der Ich-Erzähler in der Physiognomie der Gehenkten zum Ausdruck gebracht: „Ihn mußten sie zum Fallbeil geschleppt haben, die Frau hatte vorher aufgegeben.“ (ÄdW, II, S. 120) Wieso aber setzt sich der Protagonist mit dieser Frage auseinander und differenziert zwischen den unterschiedlichen Haltungen gegenüber dem Tod? Warum wird der Kopf der Frau als „überreife, abgefallne Frucht“ ästhetisiert und das Leben des Mannes mit dem pathetischen Begriff „Dasein“ bezeichnet?

Mit Géricaults Bildnis, dessen Aufhängung übrigens mit den schlechten Rezeptionsbedingungen für das *Floß der Medusa* vergleichbar ist - „Das Bild hing an der Seitenwand eines kleinen Nebenraums im Nationalmuseum“ (ÄdW, II, S. 120) – wird der Vorstellungshalt abgeschlagener Köpfe in den Prosatext eingelassen. Auch wenn die evokative Ausstrahlung dieses Topos' potent genug ist, ist Peter Weiss daran interessiert, diese poetologische Valenz der letzten Bildaneignung auszubauen³¹⁸. Auf die Plötzenseeszene vorausblickend heißt das, dass mit der Figur des Mannes und der Frau nicht nur auf die unterschiedlichen Geschlechter während der Hinrichtung hingewiesen wird, sondern auch auf die zutiefst unterschiedliche Haltung, die die zum Tode Verurteilten unmittelbar vor der Vollstreckung des Urteils zeigen. Sich vorher aufzugeben oder scheinbar gelassen in den Tod zu gehen, noch bis zum Schluss sich standhaft gegen das Unrecht zu wehren und Angst vor dem Tod zu zeigen, das sind nur die wesentlichen Reaktions- oder Verhaltensweisen, die in der Schreckenszene von Plötzensee gezeigt werden und mit dem kleinen Bildnis von Géricault bereits in zwei verschiedenen Haltungen exponiert sind. Zum Auftakt der Hinrichtung der Frauen in Plötzensee zeigt sich mit dem Auftauchen des Gefängnisfarrers die individuelle Reaktion:

„Ilse Stöbe und Elisabeth Schumacher wandten sich ab, als der Geistliche in ihre Zellen trat, sie hatten ihm nichts mehr zu sagen, Libertas hingegen warf sich ihm vor die Füße, klein war

falsch klangen, wie sie klingen sollten (...) Die Namen hoben sich ab vom sanften Klirren, das aus der Küchennische kam (...) Meine Mutter ging mit den Bestecken zum Tisch. Mein Vater hatte die Reihe der Namen schon fortgesetzt (...) Sorgfältig legte meine Mutter Löffel, Messer und Gabel um die Teller und blieb eine Weile, wie in Gedanken verloren, am Tisch stehn.“

³¹⁸ Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 187: „Leicht lassen Sätze wie diese (gemeint ist die Morgue-Episode, ÄdW, II, S. 122 f; Anm. M.W.) in der Interpretation der jeweiligen Kunstwerke die Deutung der eigenen, augenblicklichen Lage erkennen. Darüber hinaus sind dabei aber vor allem drei an sich zusammengehörende Punkte hervorzuheben, weil sie wesentliche Aspekte der Selbstthematizierung der ÄdW darstellen ... 1) Kunst als Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem Tod 2) Kunst als todüberdauerndes Zeichen 3) Kunst als Mittel, die Toten zum Sprechen zu bringen. Wie schon früher zu beobachten war, sind auch hier die in der ÄdW „dominierenden Kunstwerke in das Geflecht der „Erörterung“ übergeordneter Motive eingebunden, wodurch es möglich wird, über ihre jeweilige, unmittelbare Kontextabhängigkeit hinaus, in ihnen auch die ästhetische Konzeption des eigenen Schreibens anzusprechen.“

ihr Kopf geworden, nach dem Verlust des Haarschwalls, die Tränen schossen ihr aus den Augen.“ (ÄdW, III, S. 213)

Und schließlich unmittelbar vor dem Scharfrichter und dem Tötungsapparat gegenüber: „Libertas aber hatte zu schrein begonnen, laßt mir doch, laßt mir doch mein Leben, schrie sie ...“ (ÄdW, III, S. 215) Während in der Bilddeutung der Frau eine Wehrlosigkeit unterstellt wird und der Protagonist ihrem Gesicht anzusehen meint, dass sie vorher den Kampf um das eigene Leben aufgegeben habe, ist in der Plötzenseeszene und in der Figur Libertas' ein gegenteiliges Verhalten zu beobachten³¹⁹. Die beiden Attribute „aufgeben“ zu haben und „entmachtet“ zu sein, wie sie dem zur Seite gewandten Gesicht der Frau zugeschrieben werden, entsprechen in der Übertragung auf die Plötzenseeszene den männlichen Widerstandskämpfern, die zum unmittelbaren Zeitpunkt ihrer Enthauptung alles hinter sich gelassen haben: „... es waren alles fertige Gesichter, Gesichter von Menschen, die abgeschlossen hatten mit ihrem Leben ...“, (ÄdW. III, S.219)

10.23.2 Künstlerischer Reflex auf das *Floß der Medusa*:

Bevor die physiognomischen Details aus Géricaults anatomischer Studie und aus der Episode um die Hingerichteten von Plötzensee miteinander in Beziehung gesetzt werden, ist der Referenz zum *Floß der Medusa* nachzugehen. Im Überlebenskampf und während der permanenten Todesnähe sind die Schiffbrüchigen zwar als eine Zwangsgemeinschaft miteinander verbunden und teilen den engen Raum: In der *Narratio* um die wochenlange Odysee der Flößlinge und in den Imaginationen, die der Maler mit diesem Überlebenskampf austrägt, zeigen sich jedoch ein zutiefst unterschiedliches Menschenbild und individuelle Bearbeitungstypen. Sowohl der Schrecken auf dem Floß und die fortgesetzte körperliche wie seelische Qual, wie sie dem Schiffbruch zu Eigen ist, als auch die Gewissheit, in absehbarer Zeit sterben zu müssen, wird von den Überlebenden unterschiedlich erfahren und als Strategie bewältigt. Vorher aufzugeben oder sich bis zum letzten Atemzug zur Wehr zu setzen, diese beiden Seinsalternativen, die der Protagonist aus dem Géricaultbildnis extrahiert und die er in der poetologisch umgesetzten Zeugenschaft des Gefängnisgeistlichen und des Aufsehers Schwarz noch in den ultimativen Stunden der verurteilten Widerstandskämpfer wahrnimmt, sind auf dem *Floß der Medusa* präfiguriert.

Ein allegorischer Hinweis auf diese Korrespondenz ist der Euphemismus, den abgehackten Kopf der Frau auf dem Bildnis im schwedischen Nationalmuseum, mit einer „überreife(n),

³¹⁹ Vgl. Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 272/273: „Ihre Unterbrechung findet diese Schreib- bzw. Darstellungsweise an dem Punkt, an dem Libertas' Ermordung zur Sprache gebracht wird. Der Augenblick des Todes sprengt den geschäftsmäßig anmutenden Verlauf der Ereignisse auf; eindimensionale Kausalverkettungen mitsamt dem ihnen innewohnenden Moment der Rationalität werden aufgehoben. Die entsprechende sprachliche Gestaltung (häufige Verwendung von Kommata; Vervielfachung der Termine, die schnelle Bewegung indizieren) evoziert den Eindruck rapide zunehmender Geschwindigkeit des Geschehens.“ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise, a.a.O., S. 283: „Die Schilderung des Augenblicks, der zu Libertas' Tod führt, ist in enger Parallele zur Darstellung des Augenblicks der Enttarnung durch eine Ästhetik der Plötzlichkeit charakterisiert. Gegenüber dem ... Eindruck des gemächlich-routinierten Vorwärtsschreitens der Handlung, die durch das geschäftsmäßige Auftreten der Henker gekennzeichnet ist, sprengt der Augenblick des Todes den Ablauf des Ereigniszusammenhangs und bricht geradezu gewaltsam in diesen ein.“

abgefallne(n) Frucht“ (ÄdW, II, S.120) zu vergleichen. Der ästhetisierende Vergleich erinnert an den Tonfall aus den Gedichtzyklen Rainer Maria Rilkes und damit an eine ähnliche Formulierung, die der Ich-Erzähler verwendet, als er die Komposition des Schiffbruchbildes beschreibt: „Diejenigen, die das Kommende zu sehn meinten, waren vom Beschauer abgewandt, die wenigen erkennbaren Gesichter trugen die Starre des nach innen gerichteten Blicks.“ (ÄdW, II, S. 28) Mit diesem erhabenen Ton eines poetischen Sprechens begegnet der Ich-Erzähler dem Unsagbaren und versucht, das Schreckliche, das zu schildern seine Aufgabe ist, zu bändigen. Wie sehr ihn diese Diskrepanz zwischen dem Abzubildenden und der dafür zu findenden Sprache beschäftigt, zeigt eine Einschränkung, die der Ich-Erzähler seiner eigenen Interpretation anfügt und sich in eigener Sache vor eine Ästhetisierung des Schreckens warnt:

„Es wäre vermessen gewesen, die Erloschenheit auf ihrem Gesicht mit einem Frieden zu vergleichen, denn wie hätte, auch nach dem Eintreten der endgültigen Ruhe, der Gedanke des Friedens mit ihrer Existenz verbunden werden können.“ (ÄdW, II, S. 120)

Auch die Formulierung „Dasein“ ist mit dem *Floß der Medusa* eng verknüpft und bezieht sich sowohl auf den Entgrenzungszustand, den Géricault erlebt³²⁰ als auch auf die Situation der Schiffbrüchigen, die ihr Dasein in unterschiedlicher Art und Weise bewältigen, indem sie entweder früh aufgeben, weil sie sich nicht länger den Nöten ausliefern wollen und sich ins Meer stürzen oder aber ihre Kräfte ökonomisch so einsetzen, dass sie ihr Leben verlängern können³²¹. Die Optionen, die sich in dem Bildnis der abgeschlagenen Köpfe äußern, aufzugeben und damit dem bisherigen Lebensmuster folgen oder aber sich zur Wehr zu setzen und noch im Moment des Sterbens zu widerstehen, sind als existentielle Möglichkeiten bereits auf dem *Floß der Medusa* vorhanden. Im Extremzustand des Schiffbruchs teilt sich die Gruppe in diejenigen, die „das Leben so lange wie möglich auszuhalten“ (ÄdW, II, S. 16) bereit sind und selbst im Moment des Kannibalismus nach Wegen zu suchen, das Fleisch „schmackhafter zu machen“ (ÄdW, II, S. 16) oder aber sich dazu nicht überwinden können und damit zu den Untergehenden gehören.

Indem der Ich-Erzähler den Gesichtsausdruck der vom Körper getrennten Köpfe schildert, wird der gesamte Deutungsraum des individuellen Lebens ausschließlich auf die physiognomischen Zeichen komprimiert. In ihnen scheinen die individuelle Geschichte und der Tod gebündelt. Im energetischen Gesichtsausdruck des Mannes liest der Protagonist: „so hatte er sich, so lange ein Atemzug in ihm war, gewaltsam zur Wehr gesetzt.“ (ÄdW, II, S. 120) Auch hier findet sich eine Analogie zum *Floß der Medusa* und Géricaults Interpretation der unterschiedlichen Verhaltensweisen der Schiffbrüchigen: „Dies zeigte ihm, daß auch in der äußersten Not, solange ein Atemzug möglich war, noch ein Lebenswille weiterbestand.“ (ÄdW, II, S. 22)

³²⁰ Vgl. ÄdW, II, S. 29: „Während Géricault sich das Dasein in Saint Louis vorstellte, zeichnete sich wieder das große Thema der Verworrenheit einer Epoche in dem gedachten Bild ab.“

³²¹ Vgl. ÄdW, II, S. 17: „... bei der Beschreibung des Aufsaugens der Weinration durch einen Federkiel, was das Trinken verlängerte ...“

Deutet der Ich-Erzähler die hervorgehobene Gesichtsmuskulatur und die exponierte Nase des männlichen Schädels als eine „Anspannung von Energie“ (ÄdW, II, S. 120), so ist diese Zuspitzung bereits bei der ersten Begegnung mit einer Reproduktion vom *Floß der Medusa* ein wahrgenommenes Kriterium: „Aus Dahindämmern, dem kraftlosen Daliegen auf den glitschigen Planken des Floßes wuchs eine noch unverbrauchte Energie empor ...“ (ÄdW, I, S. 348). Vor allem bezieht sich der Protagonist dabei auf die Pyramiden-Struktur, wie sie in der Figur des Farbigen ihren Repräsentanten findet, der mit einem Tuch winkend sich aus der Gruppe der Kauern den löst, emporstreckt und so auf sich und die anderen Schiffbrüchigen aufmerksam macht: „... der Ausdruck, der sich mit so viel Energie der Möglichkeit des Überlebens zugewandt hatte ...“, (ÄdW, II, S. 28)

Genau dieser Moment ist es, der schließlich Géricault für seine künstlerische Apotheose benötigt: „Sein Unterfangen war es gewesen, die Letzten zu malen, die noch fähig waren, sich emporzustrecken.“ (ÄdW, II, S. 22) Es ist deutlich geworden, wie sich der Roman mit der Bilddedeutung im Schwedischen Nationalmuseum selbst kommentiert und auf eine Reihe assoziativer Korrespondenzen³²² verweist, die bereits Gegenstand der ästhetischen Auseinandersetzung waren oder es im fortschreitenden Prozess noch werden. Allein die *Topoi* des Gesichts oder des halb geöffneten Munds tauchen durchgängig in der *Ästhetik des Widerstands* auf und vertreten dort einen partiellen Bewusstseinszustand oder charakterisieren die Romanfigur.

10.23.3 Der zerschundene Leib. Körperfragmente. Übertragung der Bildgehalte auf die Hinrichtungsszene von Plötzensee

Im Folgenden sollen einige Analogien zwischen dem Géricault-Bild und der Plötzenseeszene herausgestellt werden, ähnlich den Korrespondenzen zwischen den beiden Gebäudekomplexen und ihrer näheren Umgebung, der Morgue und der Berliner Gefängnisanstalt. Dabei sind die physiognomischen Details sichtbar gemacht, die in die sprachliche Verfertigung des III. Bandes aufgenommen werden. Die plakative Wirkung des kleinen Géricault-Gemäldes ergibt sich nicht nur aus dem Bildinhalt, dass Guillotinierte dargestellt sind und dass das Instrument des Fallbeils in der Liquidierung der Widerstandskämpfer zum Einsatz kommt, sondern über die semantische Organisation der Bildaneignung durch den Ich-Erzähler³²³.

³²² Vgl. Maria C. Schmidt: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 117: „Mit der Permeabilität des Textes für ein Netzwerk aus Bedeutungen, Bildern und Erinnerungen gelingt es Weiss, das vom kontinuierlichen Schriftbild suggerierte Nacheinander aufzulösen und in ein gleichzeitiges Nebeneinander umzuwandeln.“

³²³ Vgl. Stephan Meyer: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 230: „So besehen kennzeichnet der Roman hierin seine Stellung als inszenierter Diskurs und ist damit Indikator der eigenen Fiktionalität ... Dies zeigt sich in der ÄdW besonders deutlich auch daran, dass ebenso inhaltlich immer wieder von neuem in der Auseinandersetzung mit anderen Kunstwerken untersucht wird, wie verschiedene künstlerische Darstellungen ... die Ereignisse des Grauens und der Gewalt zum Ausdruck zu bringen suchen.“

10.23.4 Gesicht und Mund. Einschränkung der Körperfunktionen

Auffallend bei beiden Köpfen ist der Mund: Im Gesicht der Frau ist er „leicht geöffnet“, während er beim Mann „aufgesperrt“ ist. Das distinktive Merkmal bezeichnet für den Beobachter nicht nur die unterschiedliche Lebenshaltung und den anders verlaufenden Umgang mit dem unmittelbar bevorstehenden Tod, sondern erlaubt ferner im Gesicht des Mannes weitere Einblicke, „die klaffenden Lippen, die Zähne, die Zunge schienen noch den letzten Schrei zu tragen“, die sich bei der Frau allein aufgrund des fast geschlossenen Mundes ausschließen. Peter Weiss hat in der *Ästhetik des Widerstands* mit dem Gesichtsfeld des unterschiedlich gezeichneten Mundes ein signifikantes Ausdruckszeichen des Schmerzes gefunden. Es wird den Ereignisbildern entnommen, so als „zusammengepreßte() Münder“ (ÄdW, I, S. 345) in Goyas *Erschießung der Aufständischen*, als „verzerrte() Münder“ (ÄdW, II, S. 13) in dem Moment, als die Fregatte „Medusa“ Schiffbruch erleidet und jäh die Entscheidung fällt, unterzugehen oder gerettet zu werden.

Für den Ich-Erzähler selbst geriert der Mund zum Artikulationsorgan, dem Schmerz Ausdruck zu verleihen oder daran zu ersticken: „Es war, als steckte ein Knebel in unserm Mund, der jedes Wort, das wir über Spanien äußern wollten, zu einem unheimlichen Stöhnen machte.“ (ÄdW, II, S. 23) Schließlich ist der halb geöffnete Mund im detailliert beschriebenen Gesicht der Mutter das Merkzeichen, dass sie sich sukzessive aus dem Leben, dem Dasein, verabschieden hat. Den Mund nur noch halb öffnen zu können oder zu wollen steht für einen gravierenden Vitalitätsverlust und der Kontrolle über sich selbst. An keiner Stelle des Romans ist diese Problematik so nachhaltig zum Ausdruck gebracht worden, wie in den erstarrten Gesichtszügen der Mutter, die sich kurz vor ihrem Tod zu etwas Fratzenhaften entwickeln: „Das Gesicht meiner Mutter war leer und stumpf, ihr Mund war halb geöffnet, ihre Augen starrten vor sich hin und erkannten mich nicht.“ (ÄdW, III, S. 7)

Der einsetzende Verfallsprozess manifestiert sich in der Mundregion und verursacht dort Veränderungen, die der Ich-Erzähler wahrnimmt als „das kaum merkbare Zucken der geöffneten ausgetrockneten Lippen ...“ (ÄdW, III, S. 20) In der melancholischen Szene des Abschiednehmens hat der Mund schließlich seine Bewegungsfunktion weitgehend eingebüßt, so dass das Bemühen des Sohnes, seiner Mutter noch Nahrung zuzuführen, scheitert. Im elegischen Bild und im Kontext der familiären Trauer kulminiert die Frage nach der Darstellbarkeit des Schreckens:

„Doch wenn ich, allein mit meiner Mutter, versuchte, mich über das Gebot des Sterbens hinwegzutäuschen, und ihr gewärmte Milch zwischen die halb offenen, verschorften Lippen träufelte, die ihr dann wieder aus dem Mund rann, war mir jegliche Form, mit der sich das, was sich jetzt ereignete, mitteilen ließe, undenkbar geworden.“ (ÄdW, III, S. 131)

Dieses Bild des Siechtums wiederum ist an das *Floß der Medusa*³²⁴ gekoppelt und an den Vorstellungsgehalt, wie die Schiffbrüchigen gegen das Verdursten ankämpfen:

„... bei den Schildrungen des Dursts, des Versiegens von Trinkbarem, des Lechzens nach dem in kleinem blechernem Gefäß gekühlten Urin, (...) bei der Beschreibung des Aufsaugens der Weinration durch einen Federkiel, was das Trinken verlängerte, bei dem unaufhörlichen Näherrücken des Tods“. (ÄdW, II, S. 16/17)

10.23.5 Vivisektion. Sezrierische Prozesse

Peter Weiss hat in das Stockholmer Bildnis noch weitere Korrespondenzen eingelassen, die zu anderen Sequenzen des Romans einen poetologischen Kontakt herstellen. So heißt es für den Frauenkopf: „Eigentümlich nackt ragte das Ohr aus dem zur Guillotiniierung kurzgeschnittenen Haar“ (ÄdW, II, S. 120) In der Plötzenseeszene ist dieser Vorstellungsgehalt wieder aufgenommen, als die zum Tode Verurteilten ebenfalls wie in Géricaults Bildnis für die Guillotine vorbereitet werden: „den Frauen schnitt er das Haar so kurz, dass der Hals überm kragenlosen Kittel frei lag.“ (ÄdW, III, S. 213) Ebenfalls ist Lotte Bischoff für ihre Mission, im Schiffsponton versteckt nach Nazideutschland einzureisen, das Haar geschnitten worden, nicht zuletzt, um als einzige Frau unter den Männern nicht erkannt zu werden: „Er blies ihr die abgeschnittenen Haare von der Stirn. Wahlstöm machte sich an das Ausputzen des Nackens.“ (ÄdW, III, S. 69) Auch das „Jochbein“ (ÄdW, II, S. 120) des Frauenkopfes auf dem *Floß der Medusa* taucht bereits als Körperfragment³²⁵ auf:

„Diese beständigste aller Emotionen, weil verbunden mit dem Unwiederbringlichen, kam vorn in einer ganzen Figur zum Ausdruck, und lag hier und da mit ihrem Abglanz auf einer Stirn, einer Schläfe, einem zurückgeneigten Jochbein.“ (ÄdW, II, S. 28)

Für die Bildaneignung der *Abgeschlagenen Köpfe* ist demnach der Verweischarakter auf andere Wahrnehmungsgehalte des Romans zu beobachten, in denen Körperfragmente, insbesondere die des Gesichts, mit seinen mimischen Merkmalen relevant sind: Im Prozess der Bildaneignung stellt der Ich-Erzähler selbst ein rhetorisches System her, dass mit dem Topos der abgetrennten Köpfe das Körperfragment zwar zum Hauptinhalt hat, aber in der sprachlichen Gestaltung erst die Fragmentierung, die Zergliederung einer *Physis* umsetzt! Das heißt, der Ich-Erzähler formuliert mit seinem Modus zu beschreiben, eine Rhetorik

³²⁴ Vgl. Heewon Lee: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands, a.a.O., S. 88: „Nach Weiss geht es bei Géricaults Gemälde im Grunde nicht um die Faszination des Schreckens, sondern um die Suche nach ästhetischer Wahrheit ... Das Verfahren des Wiedererkennens bzw. das allgemeine Reflexionsverhältnis der Kategorie des Ästhetischen lässt sich an allen interpretierten Kunstwerken in der *Ästhetik des Widerstands* nachvollziehen.“

³²⁵ Auch mit den anderen Ereignisbilder respektive mit Picassos Guernica ist der Körper als fragmentarisiert vorgestellt. Vgl. Andreas Huber: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, a.a.O., S. 187: „Gilt Hegel die Harmonie der menschlichen Gestalt als Paradigma des organisch-gerundeten Werkes, als Ausdruck des Ideals einer gelungenen Versöhnung von Geist und Natur, so ist dagegen die deformierte Figurengestaltung in dem Werk von Picasso das Indiz einer Realität, die von Zerstörung und Gewalt gekennzeichnet ist, die sich deshalb einer traditionell-realistischen Mimesis, einer harmonisch-geschlossenen, individualisierten Gestaltung entziehen muß (...) Picasso dagegen hält das Bestehende, die Differenz von ‚Sein‘ und ‚Sollen‘ fest. Er zerbricht die Organik, d.h. er zerlegt die menschliche Gestalt in fragmentarisierte Teile, in „roh geschnittne Bestandteile“ (I,340), die von der realen Ent-Menschlichung und der allgegenwärtigen Vernichtung, nicht nur in der Extremsituation des Krieges sprechen.“

des Zergliederns³²⁶. Genauer gesagt: Der Vorgang des Kopf-Abtrennens durch das Fallbeil wird in der semantischen Organisation wiederholt und um die Vivisektion der Physiognomik erweitert.

In der Sprache selbst wird also der anatomische Akt nachvollzogen und das Gesicht des Mannes und der Frau in den individuell-manifestierten Ausdrucksformen und distinktiven Einzelheiten seziert. Als Formel ausgedrückt, heißt das: Die poetologische Sprache fungiert als Vivisektion. Dahinter steht eine ästhetische Verdichtung: Peter Weiss' eigenes, seit jeher bestehendes Interesse an Körperlichkeiten und seziererischen Prozessen³²⁷ verlegt die Textur in das anatomische Interesse Géricaults, der nicht nur für das *Floß der Medusa* dem „Studium des Definitiven“ (ÄdW, II, S. 120) nachgegangen ist, sondern auch mit anderen Bildern aus seinem *Oeuvre* zitiert wird, in denen der fragmentarische Körper zum künstlerischen Thema gemacht wird.

Dieses im Roman gebündelte anatomische Wissen, das in den beiden Autoritäten gespeichert ist³²⁸, vollzieht das Ich mit seinem seziererischen Blick nach und wird somit zu einer weiteren autonomen Instanz für Körperliches und für die Vivisektion. Ist der ästhetische Ausgangspunkt Schock-Moment im Text zunächst das Wortbild zweier abgeschlagener Köpfe, deren Evokation an sich bereits ein Entsetzen verursacht, so wird erst durch die ästhetische Verfertigung, also durch die detaillierte Schilderung, der Schrecken erzeugt und die Trennung der Köpfe von ihrem Körper nachvollzogen. Dabei repräsentiert allein der Hinweis auf einen geöffneten Mund ein intensives Zeichen der Gewalt, das sich schon längst vom ohnehin kruden Bildgehalt der „rohen Schnittfläche an den Hälsen“, aus denen „wässrig geronnenes Blut“ heraustritt, gelöst hat³²⁹.

³²⁶ Vgl. Hans-Ulrich Treichel: Am eigenen Leib. Sinnliche Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung in Peter Weiss' Prosa. In: Karl Heinz Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss, a.a.O., S. 142: „In der Physiologisierung des Kunstwerks, seiner ‚Verlebendigung‘ ist zugleich die Beziehung von Kunst und Tod ausgesprochen. Der Leib als Organ eines großen Vernehmens ist als Quelle menschlicher Wesenskräfte immer auch der Sterblichkeit unterworfen. Der Körper selbst wird zum niemals auszudeutenden Geheimnis und das Kunstwerk wird (als Körper) an seiner Stelle ausgedeutet, macht es sich doch zugleich die Ausdeutung des Körpers, des verletzten, zerstückelten, sterbenden Leibes zum Thema.“

³²⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement, a.a.O., S. 187: „In der Prosa sieht man sich ausgesetzt einer nicht endenwollenden Folge von Bildern, Halluzinationen, Träumen und konkreten Wahrnehmungen der Anatomie des menschlichen Körpers. Die zunächst nur visuelle Analyse isoliert die einzelnen Glieder. Eine manieristische Perspektive nimmt Bewegungen und Formen der geschilderten Figuren nur ausschnittsweise wahr wie Zeichnungen aus einem Lehrbuch für anatomische Sezierung.“

³²⁸ Vgl. Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 200: „Was der Roman in zahllosen kunsttheoretischen Gesprächen und Reflexionen verschiedener Figuren, im Spiel gegensätzlicher Überlegungen und künstlerischer Positionen, entwirft, ist zu allererst die Künstlerästhetik des Autors selbst. Aber sie ist, bei aller Obsessivität der persönlichen Motive und der Affinität zu bestimmten Werken, einer geschichtlichen Auseinandersetzung mit den Projekten materialistischer Kulturtheorie abgewonnen.“

³²⁹ Auf die Körperbilder und furchtbaren Gehalte von Schmerz und Gewalt in Kafkas Prosa bezogen macht Karl Heinz Bohrer auf den Detaillismus aufmerksam, der vor allem semantisch organisiert ist und der in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* gleichermaßen nachvollziehbar ist. Die Differenz beider Autoren, dass Peter Weiss einen authentischen Schrecken, die Hinrichtungen von Plötzensee, schildert, sollte nicht davon abhalten, dass es ihm dabei um eine literarische Gestaltung geht und Weiss mit einer Art gebannten Faszination die Hinrichtungsstätte, die Tötungsinstrumente und die Vorgängigkeiten dort in Perspektive nimmt. : Vgl. Karl Heinz Bohrer: Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie, a.a.O., S. 202: „Der Detaillismus der Schilderung unterschiedlicher Formen des Tötens besitzt einen autonomen Dynamismus. Ein Fas-

Wie dargelegt werden konnte, ist der Topos guillotinierter Köpfe in der *Ästhetik des Widerstands* als Emblem bereits vor dem Besuch des Ich-Erzählers im Schwedischen Nationalmuseum bekannt und deshalb nur noch bedingt in der Lage, einen ästhetischen Schrecken auszulösen. Dieser wird über die seziererische Sprache des Ich erzeugt, die sich in der Bildaneignung von der inhaltlichen Ebene löst, also keine Paraphrase des Gesehenen betreibt, sondern die Körperzeichen als isolierte Ausdruckssignale präpariert und sie so aus den konventionellen Deutungsmustern herausholt: „auch der Mund war aufgesperrt, die klaffenden Lippen, die Zähne, die Zunge schienen noch den letzten Schrei zu tragen.“ (ÄdW, II, 120) Hieran kann paradigmatisch gezeigt werden, dass der Mund als Artikulationsorgan des Schreis in die einzelnen, für die Funktionalität relevanten Bestandteile untergliedert wird.

Nicht der Mund als einzelnes *Organon* trägt den Schrei, sondern die anderen oralen Einheiten: die Lippen, die Zähne und die Zunge. Nach einem ähnlich ästhetischen Prinzip verfährt der Ich-Erzähler bei der Beschreibung des abgehackten Kopfes der Frau, wobei die größere Einheit des Gesichts in verschiedene kleinere Partien zerfällt: „Und doch enthielten ihre Züge, fahl beleuchtet auf Schläfe, Jochbein, Nase und Kinn, etwas Weiches“. (ÄdW, II, S. 120) Mit diesem Verfahren hat der Protagonist das Géricault unterstellte anatomische Interesse und die Vivisektion adaptiert und in ein rhetorisches System übertragen, sein „Studium ... der rot umrandeten Augen“ (ÄdW, II, S. 23), sein „Studium der erloschenen Haut“ (ÄdW, II, S. 31), sein „Studium des Definitiven“ (ÄdW, II, S. 120) wird für das eigene Projekt übernommen. Im Géricaultblock ist dieser Prozess der Zergliederung noch in den maltechnischen Ausführungen nachweisbar, die der Ich-Erzähler wahrnimmt. Die Spuren der Übermalung nachweisend, heißt:

„Der Arm des Toten links hatte sich ursprünglich bis zum Fuß des verendenden Jünglings an der vordern Kante ausgestreckt, Spuren des übermalten Unterarms und der Hand waren noch zu erkennen. Unterhalb der Rippen war der Leib wie abgerissen, entweder war er eingeklemmt zwischen den Bohlen, abgeknickt in der Vertiefung, oder zur Hälfte verzehrt worden.“ (ÄdW, II, S. 27)

In einem imaginativen Verfahren betrachtet die *Ästhetik des Widerstands* selbst die Körper als „abgeschnittne() Glieder auf dem Seziertisch“ (ÄdW, II, S. 23), um so die schlimme Grausamkeit, die an ihnen verübt worden ist, kenntlich zu machen³³⁰. Erst in der Fragmentierung und Zersplitterung in einzelne Organe oder Teile ist der Körper in seiner Traumatisie-

zierenwollen und Fasziniertsein mit und von den Instrumenten als Phänomene, die die Wahrnehmung extrem beanspruchen. Es handelt sich also nicht etwa um Metaphern eines Elan Vital oder einer benachbarten Figur des zeitgenössischen Vitalismus. Die Darstellung von Akten des Tötens oder des Folterns ermöglicht die Konzentration auf körperliche Details.“ Vgl. zur „Sprachlosigkeit des Schreckens und das Erhabene“ die kritische Auseinandersetzung im Kap. „Der Schrecken, das Erhabene, die Bilder“. In: Jens Birkmeyer: *Bilder des Schreckens*, a.a.O., S. 255-266

³³⁰ Vgl. Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“ – Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, a.a.O., S. 130: „Während der erste und zweite Band wesentlich von der Darstellung beherrscht sind, wie Kunst produziert und rezipiert wird, verlagert sich im dritten Band das Interesse auf die insistente Umschreibung der Themen Tod, Folter und körperliche Zerstörung; eine ‚Hadeswanderung‘ hat Weiss in Anspielung an Dantes ‚Inferno‘ den letzten Teil seines Werks genannt.“

rung³³¹ und Versehrtheit erkennbar gemacht und die verlorene, heile Einheit, die durch Gewalteinwirkung verlorengegangen ist, hervorgehoben. Das ästhetische Prinzip dabei ist paradoxaler Natur: In der semantischen Zerteilung und Benennung einzelner Organe oder Körperfunktionen bildet sich virtuell erst das Ganze ab. Das heißt, indem der Text der Zergliederung das Wort redet, lenkt er die Aufmerksamkeit auf die „Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ“ (ÄdW, I, S. 7), wie es im *Introitus* vor dem Berliner Pergamonfries heißt und dort der zerstörte Körper erstmalig als parabolische Struktur emphatisch in Perspektive genommen ist.

Der abgeschlagene Kopf in Géricaults Bildnis, die Lippen, der Mund, die Nase, die Stirn und die Zähne als Teile und Funktionsorgane eines Ganzen, ist dort mit dem „zerschundene() Gesicht“ (ÄdW, S. 7) der Erdgöttin, „weggehackt unter den Augenlöchern“ (ÄdW, I, S. 8) präfiguriert. Peter Weiss' programmatische Subjektivität der ästhetischen Wahrnehmung behält diesen Perspektivismus bei und führt ihn konsequent in den Schreckensbildern der Mutter fort bis hin zu den ungeheuerlichen Körperbildern aus dem Plötzenseekapitel, in dem bereits im Moment des Strick-Anlegens die körperliche Einheit zerstört wird, ein Vorgang, den die semantische Organisation von Peter Weiss genauso nachzeichnet, wie das Durchtrennen des Kopfes durch das Fallbeil:

„Roselieb schob diesem die HanfSchlinge über den Kopf. Der Strick verfieng sich an Nase und Lippen. Die Gesellen zogen den Strick herunter und rückten ihn auf dem Hals zurecht.“ (ÄdW, III, S. 219)

Indem der literarische Text, einer Kameraführung ähnlich, das Gesicht heranzoomt und dabei festhält, wie die grobe Materialität des Stricks auf die Physiognomie trifft, wird diese dem „maskenhaften Antlitz“ (ÄdW, I, S. 7) aus dem Pergamonfries gleichgestellt, als der Protagonist mit seinen Freunden Heilmann und Coppi den Altar auf seine Einzelheiten hin untersuchen und das „Gesicht der Dämonin der Erde“ (ÄdW, I, S. 7) entziffern. Die Gesichtsorgane Nase und Lippen, die hier den Strick in seinem Abgleiten gewissermaßen aufhalten und somit die Hinrichtung als Ganzes hinauszögern, sind bereits vor dem Berliner Fries exponiert worden, als Coppis Gesicht beschrieben wird: „Coppi wandte sich ihm zu, aufmerksam, mit breitem scharfgezeichnetem Mund, großer, vorstoßender Nase“ (ÄdW, I, S. 8) Die physiologischen Merkmale, die der *Introitu*³³²s sowohl anhand der Skulpturen als auch an den Romanfiguren festmacht, weisen eine grundsätzliche Tendenz der Frag-

³³¹ Vgl. Roswitha Schieb: Das teilbare Individuum, a.a.O., S. 315: „Es fällt nämlich auf, dass ein Teil der Figuren bzw. der Physiognomien wie Skulpturen beschrieben werden, Figuren, die körperlich unversehrt bzw. ausgestattet mit jugendlichen, unverbrauchten Körperkräften am Beginn des Romans stehen und deren Hinrichtung – am Ende des Romans – wie eine Fragmentierung wirkt. In spannungsvollem Gegensatz zu den skulptierten Figuren stehen jene Romanfiguren, die bereits zu Beginn des Romans entweder durch ausbeuterische Arbeitsverhältnisse oder durch chronische Krankheiten körperlich stark angegriffen sind, ferner diejenigen, die im Verlauf des Romans durch Traumatisierungen oder direkte Gewaltanwendungen umkommen, sowie die, die am Ende des Romans durch die Hinrichtungen und die vorherige Behandlung im Gefängnis beinahe zu Kadavers erniedrigt werden.“

³³² Im Zusammenhang mit dem Auftakt der *Ästhetik des Widerstands* spricht Hans Höller von „Roman-Ouvertüre“. Vgl. Hans Höller: Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Freis, verknüpfte sich vieles miteinander“. Ein Kommentar zur ÄdW I, 7-15, a.a.O., S. 143

mentierung auf. Peter Weiss zeigt mit dieser Sicht auf das Körperliche die Verletzbarkeit des Menschen, wie sie in den Zeugnissen der bildnerischen Kunst vorliegt und seit jeher eine *conditio humana* darstellt und gleichzeitig im Betrachter *vis-à-vis* fortgesetzt wirksam ist³³³.

Das Moment, „überaus verwundbar in der Blöße“ (ÄdW, I, S. 8) zu sein, das dem Fries abgelauscht wird, zeitigt der Versuch des kurzsichtigen Coppis, den Sims zu ergründen:

„... und Coppis Gesicht, mit kurzsichtigen Augen hinter Brille mit dünnem Strahlrand, näherte sich den Schriftzeichen, die Heilmann mit Hilfe eines mitgebrachten Buchs, entzifferte.“ (ÄdW, I, S. 8)

Der damit bereits als „überaus verwundbar in der Blöße“ (ÄdW, I, S. 8) dargestellte Coppi, der nur mit der Sehhilfe imstande ist, das mythische Muster des Frieses zu lesen, wird in der Plötzenseeszene mit dieser am Pergamonfries angedeuteten vollständigen Entblößung und Ausgeliefertheit kenntlich gemacht, als er – „... die Brille war ihm längst weggenommen worden“ (ÄdW, III, S. 217) – sein inzwischen geborenes Kind vor seiner Hinrichtung kurz sehen darf:

„Er stand hinter dem Tisch, die Hände gefesselt, Wächter zu seinen Seiten. Sie blickten einander an, er kniff die Augen zusammen, sie bat, näher an ihn herangeführt zu werden, daß er, der keine Brille trug, sein Kind sehn könne.“ (ÄdW, III, S. 231)

Kaum eine Szene in der *Ästhetik des Widerstands* führt auf so nachdrückliche Weise das Elend und die Schrecken der Gewaltherrschaft vor Augen, wie dieser Ausschnitt aus dem Plötzensee-Kapitel, in dem das schutzlose Kind dem in seiner Sehbehinderung gleichermaßen ausgelieferten Vater gezeigt und damit ein letzter Wunsch gewährt wird. Das Zusammenknäuen der Augen, um so die Pupille einzuengen und den Blick fokussieren zu können, ist Coppis körperlich angestrenzte Reaktion, die entwendete Brille mit ihren Gläsern und damit das körperliche Gebrechen zu kompensieren. Mit diesem Rückgriff auf den *Introspektus* des Romans zeigt sich, wie Peter Weiss die Gefährdetheit der Figuren und ihre permanente Todesnähe in einem ästhetisch vorbereiteten System körperlicher Zeichen andeutet und am Ende des Romans als einen Angriff auf die körperliche Versehrtheit, wie sie sich in den Hinrichtungen von Plötzensee offenbart, vollendet³³⁴.

Im Fries ist nicht nur ein emblematisches Grundmutter der Gewalt, der Unterdrückung und des ewigen Mordes insinuiert, sondern durch die archäologische Besonderheit des unvollständigen Altars mit seinen fragmentarischen Figuren Weiss' grundsätzlichem Blick auf den zerstückelten Leib und der darin enthaltenen symbolistischen Verschlüsselung von Opfer

³³³ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens, a.a.O., S. 219/220: „Für Weiss gehören die photographisch genauen, die surrealen und die visionären Bildlandschaften zusammen, weil für ihn die Komplexität der Wirklichkeit – auch der des Schrecklichen – (wenn überhaupt) nur mit vielstimmigen Mitteln beizukommen ist. Bei den Hinrichtungen greift er keineswegs auf ein „entästhetisierendes“ Erzählverfahren zurück, sondern auf eine Ästhetik der äußerst reduzierten aber komprimierten Mittel.“

³³⁴ Vgl. das Kap. „Heroische Kunstkörper, Entheroisierungstendenzen und das Weltpanorama des Leidens und der Todesarten“. In: Roswitha Schieb: Das Teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, a.a.O., S. 274 f

und Täter Vorschub geleistet. Die Erosion des Steins und der durch Transport, Raub und andere Fremdeinwirkungen nur unvollständige Fries bilden für Peter Weiss eine prädestinierte Allegorie, den beschädigten Leib als ein grundsätzliches Indiz für die *Ästhetik des Widerstands* festzuschreiben. Das „Gesicht „weggehackt unter den Augenlöchern“ (ÄdW, I, S. 8), wie es für die Erdgöttin heißt, ist symptomatisch und verdichtet zum Auftakt des Romans die Kategorie der Körperlichkeit als eine von vorneherein beschädigte oder eine von Traumatisierung ständig bedrohte. Allein die Anwesenheit der uniformierten Bewacher am Ausgang des Frieses und ihr unmissverständliches Gebaren hinterlassen den Eindruck einer Gefährdetheit: Die Aneignung der Kunst steht unter der Prämisse einer aufkommen- den Gefährdung, die jugendlichen Körper, die dem beschädigten Fries gegenüberstehen und sich das Fragmentarische vergegenwärtigen, sind am Ende des Romans – ausgenom- men die Figur des Ich-Erzählers als Überlebender und als Chronist des Schreckens³³⁵ – zerstückelt, zertrennt und ihrer Unversehrtheit beraubt.

„In der seitwärts nach oben gewandten rohen Fläche des Gesichts war der Ansatz des um Gnade flehenden Munds zu erkennen. Eine Wunde klaffte vom Kinn bis zum Kehlkopf. Al- kyoneus, ihr Lieblingssohn, drehte sich, ins Knie sinkend, schräg von ihr weg. Der Stumpf seiner linken Hand tastete nach ihr. Sein linker Fuß, am gedehnten zersplitterten Bein hän- gend, rührte sie noch an. Schenkel, Unterleib, Bauch und Brust spannten sich in Konvulsio- nen.“ (ÄdW, I, S. 10)

Peter Weiss hat dieses dynamische Paradigma eines Körperbildes als ein Kompendium angelegt, in dem wesentliche Vorstellungsgehalte vorformuliert sind, die sich im gesamten Romanverlauf nachweisen lassen und so den *Introitus* vor dem Pergamon mit den Zeugnissen bildnerischer Kunst, den Schreckensvisionen der Mutter³³⁶ und den grausamen Tö- tungsszenen von Plötzensee verbunden³³⁷. Bereits die Distinktionen „seitwärts“, „linker“ und „schräg“, die Vielzahl der Bewegungsverben (flehen, drehen, sinken, rühren) sowie die für Peter Weiss typische Partizipkonstruktion „hängend“, evozieren eine Dynamik, die allen Körperbildern in der *Ästhetik des Widerstands* respektive den Ereignisbildern und den darin enthaltenen expressiven Einzelheiten gemein ist. Diese Dynamik geht ein in die „An- spannung von Energie“ (ÄdW, II, S. 120), wie sie dem Bildnis der *Abgeschlagenen Köpfe* ent- nommen wird. Der um Gnade flehende Mund nimmt Gestalt an in einer der Frauenfigu- ren³³⁸ von Plötzensee: „Libertas aber hatte zu schrein begonnen, laßt mir doch, laßt mir

³³⁵ Vgl. Arne Melberg: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, a.a.O., S. 225: „Wenn die Introversion des Opfers, um wieder an Adorno und Horkheimer anzuknüpfen, die unvermeidliche Tragik der Zivilisation ist, dann erhält diese Tragik durch die *Ästhetik des Widerstands* Sprache: das Opfer wird externalisiert. Der Erzähler selbst ist der einzige Überle- bende der ursprünglich kollektiven Helden, und mit der Erzählung nimmt er teil am heroischen Projekt des Kollektivs.“

³³⁶ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, S. 763: „Anfangen mit Visionen der Mutter – sie ist völlig stumm u apathisch – in einem Stupor – sieht aber alles, hat 1939 alles kommen sehn, wusste, das Vernichtung geplant war, hellsichtig, halluzinierend – aber kein Zeichen, dass sie meine Gegenwart bemerkt.“

³³⁷ Vgl. ebd., S. 897: „letzte Szene muß an Pergamon-Fries erinnern“

³³⁸ Vgl. Arne Melberg: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 219: „Gleichwohl bereiten die Frauenschicksale nur auf die Hinrichtung der Widerstandsgruppe in Berlin vor, ein sorgfältig aufgebautes Ereignis, das als Klimax der gesamten Romansuite und als ihre Motivierung erscheint.“

doch mein Leben, schrie sie ... „ (ÄdW, III, S. 215) Selbst der tastende Stumpf der linken Hand aus dem Fries findet seine Analogie in der Bewegung des Gefängnissherren, dessen Hand den zerstörten Körper abtastet:

„Stand er seinem Opfer gegenüber, so war es, als überkomme ihn Zärtlichkeit, sein Gesicht, rosig und glattrasiert, strahlte vor Wohlwollen. Er tätschelte seinem Gegenüber die Wange und drückte ihm leicht mit den Fingerspitzen das Kinn herab, um das Gebiß untersuchen zu können nach Goldplomben, die er später rausnehmen würde.“ (ÄdW, III, S. 213)

Auch die „Konvulsionen“, als krampfartige, unkontrollierte Bewegungsabläufe, haben ihr ästhetisches Pendant in der Henkerszene von Plötzensee: „In Stößen schoß noch das Blut aus dem Hals.“ (ÄdW, III, S. 215) Demnach kann der beschädigte Fries als eine parabolische Vorwegnahme sämtlicher Körperszenen in der *Ästhetik des Widerstands* gelesen werden. Nicht nur der fehlende Herakles stellt ein Omen dar, sondern das Zusammentreffen der noch unversehrten Jugendlichen auf der Museumsinsel erhält so einen Zeichencharakter: in der zerstückelten Leiblichkeit und vor dem „zu Fragmenten zersprengt(en)“ (ÄdW, I, S. 7) Fries ist die unheilvolle Zukunft der Jugendlichen gespiegelt. Das Ineinander-Verschlungen-Sein der individuellen Körperteile, der Gesichtsmerkmale, der Gesten und Ausdruckszeichen sowie der Blessuren formiert eine körperliche, fast amorphe Gesamtheit: Das heißt, der zersplitterte Leib findet in der Zerstörung wieder zu einer Einheit, „in eine einzige gemeinsame Bewegung“ (ÄdW, I, S. 8) zurück. Wie die fragmentierten Figurinen aus der steinernen Masse des Pergamonaltars, „auftauchend aus der grauen Wand“ (ÄdW, I, S. 7), als eine körperliche Einheit erscheinen, so stehen die zur Hinrichtung Verurteilten als verschlungene Gruppe menschlicher Körper vor ihren Henkern. Die individuellen Verletzungen, wie sie von der Folterung herrühren, formieren sich zum Bild einer Gesamtheit an menschlicher Qual:

„Zusammengedrängt standen sie alle vor der schwarzen Gardine. Die Gefangenen wurden zu einer Reihe ausgerichtet. Als Schwarz nun wieder vor ihnen stand, sah er, im starken Licht, jede Falte, jeden Riß, jede blutunterlaufene Beule in den Gesichtern, und die Abschürfungen, die tiefen runden Verbrennungsmale, die verschorften oder eiternden Wunden an den Oberkörpern.“ (ÄdW, III, S. 217)

10.24 Sintflutbilder: Géricault *versus* Poussin: Zu einer ästhetischen Differenz. Emphatisierung der Schiffbruchfigur

Im Schiffbruchbild vom *Floß der Medusa* findet Peter Weiss unumstritten die Kernparabel für sein dreiteiliges Romanprojekt. Wie es hier zur Untersuchung ansteht, gelingt es dem Autor, durch das metaphorische System von Floß und Schiffbruch ein binäres Zeichensystem in die Ästhetik seiner Prosa zu implementieren und den Schrecken körperlicher Qual³³⁹, wie er sich vor allem im III. Band der *Ästhetik des Widerstands* darstellt, in das fort-

³³⁹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 519: „das große Abschluß-Kapitel – wie sich die Macht, die Gewalt vervielfältigt hat, zu Dimensionen, die vom Einzelnen überhaupt nicht mehr zu erreichen, zu beeinflussen sind. Die Folter: ein einziger Bestandteil auf der niedrigsten Stufe der gigantischen Zerstörungsmaschinerie.“

während imaginär-virulente Marinebild zu re-integrieren. Wie gezeigt wurde, können die Szenen extremer Körperlichkeit, der Zergliederung und der Todesnähe stets mit dem metaphorischen Gehalt des Schiffbruchbildes in Verbindung gebracht werden und der Leidensgeschichte der Schiffbrüchigen, die sich noch bei ihrem Landgang fortsetzt.

Unbeachtet bei den meisten Arbeiten zu Peter Weiss' Roman und aus den beobachteten Einzelaspekten zum Géricaultblock herausgenommen, ist indes das zweite im Roman zitierte Schiffbruchbild des französischen Malers geblieben. Es geht um Géricaults Sintflut-Darstellung *Scène du Déluge*³⁴⁰. Während der Auseinandersetzung mit dem Landgang der Flößlinge auf einer „Insel in der Mündung des Senegal“ (ÄdW, II, S. 29) und mit der rapide einsetzenden Degeneration Géricaults taucht dieses Bildnis auf. Gedanklicher Impuls ist dabei die Frage des Ich-Erzählers nach der grundsätzlichen Disposition des französischen Malers, ob dieser sich erst mit der Arbeit am *Floß der Medusa* „immer mehr in sein Versagen, seine Lebensunfähigkeit zurückzog“ (ÄdW, II, S. 31) oder ob sich diese bereits in seinem Frühwerk abzeichnet und somit als ein persönliches Merkmal zur *Vita* Géricaults dazugehört. Noch bevor der Protagonist ein Bildnis Géricaults heranzieht, beantwortet er diese Frage folgendermaßen:

„Dieses tiefe Schwarz, dieses dunkle, wie elektrisch geladene Grau, diese dumpfen Umbratöne, sie enthielten das Unheil, das er bei jedem Atemzug spürte, schon in seinen Jugendarbeiten überwogen sie, die Impulse zum Malen entstanden in den Schichten, in denen die Unerträglichkeit des Lebens ihre Wurzeln hatte.“ (ÄdW, II, S. 31)

Das „tiefe Schwarz“, das hier genannt wird, spielt auf die „schwärzlich braune Leinwand“ und die „mit Asphalt vermengten, stark nachgedunkelten, stumpf und fleckig gewordenen Farben“ (ÄdW, II, S. 21) an, die der Protagonist bei seiner direkten Konfrontation mit dem *Floß der Medusa* im Pariser Louvre wahrnimmt und die Géricault schließlich zur Obsession werden, „nichts könnte ich dran ändern, dachte er, je mehr Schwarz drin ist, desto besser.“ (ÄdW, II, S. 31) Die dunkle Kolorierung ist, so die Deutung des Ich-Erzählers, nicht auf das *Floß der Medusa* beschränkt und die nachweisbare Klimax einer krankhaften Entwicklung, sondern zeichnet sich bereits in den frühen Arbeiten ab. Gekoppelt aber an die Neigung zu Schwarztönen ist die dahinterstehende Disposition des Malers, das „Unheil, das er bei jedem Atemzug spürte“ und die „Unerträglichkeit des Lebens“ (ÄdW, II, S. 31).

Es ist bezeichnend, dass der Ich-Erzähler Géricaults Entwicklungsverlauf zurückverfolgt und sich dabei für die Arbeiten interessiert, die vor dem *Floß der Medusa* entstanden sind. Bei der Charakterisierung der Figuren in der *Ästhetik des Widerstands* ist es selbstverständ-

³⁴⁰ In den Beiträgen zum Géricault-Block ist die über den Aufenthalt in Paris hinausgehende Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit den ästhetischen Maximen des französischen Malers weitgehend ausgeblendet worden. Vor allen ist die Bedeutung dieses zweiten Schiffbruchbildes von Géricault und der Vergleich mit einem topologisch verwandten Bildnis von Poussin übersehen worden. Eine Ausnahme bildet der Beitrag v. Dieter Strützel: *Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destruktion“*, a.a.O., S. 213: „Auf jeden Fall tritt die Neuerzählung der Biographie Géricaults zu Beginn des II. Bandes deutlich auseinander mit einem biographischen Teil und ein künstlerisches Programm. Dieses macht Weiss aber nicht mehr am *Floß der Medusa* fest, sondern an einem eher peripheren Bild, dem Jugendbild *Scène aus der Sintflut*.“

lich, dass sich die Ich-Erzähler mit der Genese von Merkmalen beschäftigt und einen diagnostischen Blick dafür entwickelt, wie sich Störungen oder Devianzen abzeichnen³⁴¹. Mit dem Begriff der „Jugendarbeiten“ gibt der Text einen ersten Hinweis darauf, dass er ein frühes Gemälde aus Géricaults Kunstschaffen vorzustellen beabsichtigt. In den *Notizbüchern* äußert sich Peter Weiss variantenreich zum Thema des Bildes, des Künstlers, der malerischen Verfertigung und zum Nebeneinander von Wort und Bild. Für den grundsätzlichen Zugriff auf ein Gemälde heißt es: „Bildanalyse: 1. Was stellt das Bild dar 2. Wie ist das Bild aufgebaut“ (Nb. 1971-1980, S. 18). Diesem einfachen Prinzip folgt der Ich-Erzähler, als er ein Jugendbild Géricaults beschreibt und dabei auf sein Gedächtnis und das angeeignete Wissen zum *Oeuvre* des französischen Malers zurückgreift. Es ist also keine direkte Bildbegegnung, sondern eine erinnerte, die hier veranschlagt ist:

„Als Einundzwanzigjähriger hatte er die Sündflut, die letztlich auch die Medusa zum Scheitern bringen würde, gemalt. Da stürzten Regengüsse aus niedrig treibenden Wolken, das aufgewühlte Wasser brandete an schroffen Klippen, die ein paar Menschen erklommen hatten, vom kenternden Floß reichte die Frau ein Kind dem Mann empor, während ein Jüngling auf den Brettern kniete, weiter entfernt am sinkenden Boot waren noch die festgeklammerten Hände eines Ertrinkenden zu sehn, und das schwimmende Pferd, mit geblähten Nüstern, trug einen Toten.“ (ÄdW, II, S. 31)

Auffallend ist zunächst, dass der Protagonist den Inhalt des Bildes paraphrasiert und sich allein auf die Wiedergabe der Einzelheiten konzentriert, „niemals Vergleich wie: es sieht aus wie ... sondern nur wiedergeben, wie es ist und was es ist, für sich selbst -“ (Nb. 1960-1971). Die beschriebene Szenerie ist eine allegorische Schiffbruchdarstellung und mit den typischen Einzelheiten eines scheiternden Bootes, Menschen, die in Seenot geraten sind und nach Rettung Ausschau halten, den Landschaftselementen Meer, Himmel, Küste und einer möglichen Ursache, dem Unwetter, ausgestattet³⁴².

Peter Weiss kann in der Beschreibung dieses Bildes ohne weiteres von seinem eigenen Schiffbruchbild *Das große Welttheater*³⁴³ oder von den Collagen, die für *Abschied von den Eltern* angefertigt wurden, ausgehen; dort sind die Motive und maresken Bildzitate, wie sie in

³⁴¹ Besondere Beachtung verdient dabei die Zeichnung der Figur Rogebys (ÄdW, II, S. 95-99) und Münzbergs, dessen Kindheitstrauma im Diskurs mit Max Hodann thematisiert wird: „Auch als ich Münzenbergs Kindheitserlebnis erwähnte, wie er mit dem Strick die Treppe hinauf zum Dachboden gestiegen war, um sich dort auf Befehl des Vaters zu erhängen, wies er die Möglichkeit des Freitods ab, gab jedoch zu, dass ihn das Trauma jener Stunde über all die Jahre verfolgt haben könne, bis es sich, gespenstisch entstellt, durch fremde Gewalt, über ihm entlud.“

³⁴² Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie, a.a.O., S. 10: „Auch die Spanne des Motivs „Schiffbruch“ erschöpft sich nicht in der Schilderung einer Schiffskatastrophe mit einem in aufgewühlten Wellen kämpfenden Schiff und einer sich rettenden Besatzung, sondern sie umfaßt ebenso bereits gestrandete, verlassen am Ufer liegende Schiffe oder einzelne Personen, die, aus dem Sturm gerettet, auf Hilfe warten; es ist daher generell nicht erforderlich, dass bei Schiffbruchdarstellungen Schiffe als zentrales Thema das Bild beherrschen. Das für eine Vielzahl von Beispielen gültige Prinzip – Naturgewalten als Existenzbedrohung – berühren auch die Schilderungen mit den Elementen kämpfenden Menschen auf Sturmflut- oder Sintflutbildern, die in dem Gesamtkomplex am Rande berücksichtigt werden; hier kehren wesentliche Formulierungen des Seesturm- und Schiffbruchmotivs wieder.“

³⁴³ Vgl. Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, a.a.O., S. 68/69

Géricaults *Scène du Déluge*³⁴⁴ auftauchen, bereits verwendet. Der Autor tritt hier in Gestalt seines wissenden Ich-Erzählers, der souverän über Géricaults Werk verfügt, als Kenner des Topos' in Erscheinung; eine ästhetische Voraussetzung, die sich während des gesamten Géricaultblocks nachweisen lässt. Das benutzte Imperfekt zeigt zweierlei an: Zum einen steht der Ich-Erzähler dem Gemälde nicht unmittelbar gegenüber und erzählt also von dem Bild als ein in der Vergangenheit gemaltes, zum anderen ist damit die zeitliche Differenz zum späteren *Floß der Medusa* verdeutlicht und dem dafür reservierten Konjunktiv, „... die letztlich auch die Medusa zum Scheitern bringen würde“. (ÄdW, II, S. 31)

Die Dynamik der Bildbeschreibung resultiert vor allem aus der semantischen Organisation, die dem katastrophischen Bildgehalt entspricht. Besondere stilistische Merkmale sind der hypotaktische Satzbau, der die Struktur des Bildes von allen Seiten erfasst, die plakativen Bewegungsverben (stürzen, treiben, branden, erklimmen, kentern, emporreichen, festklammern, schwimmen, tragen) sowie die verwendete expressiven Adjektive (aufgewühlt, schroff, gebläht). Der Satzbau, der verschiedene Aktionen und Schauplätze perspektiviert und verlebendigt, ist in Peter Weiss' früher Prosa typisch und vor allem seit *Abschied von den Eltern* ein Stilmittel, die Collage als bildnerische Kunst zu versprachlichen und damit ein Panaroma zu eröffnen³⁴⁵.

Mit einem Satz hat der Protagonist demnach die diversifizierenden Schauplätze des Bildes – das gekenterte Boot mit dem Ertrinkenden, das Floß mit den Figurinen Jüngling und Frau, die ein Kind in rettende Hände übergibt und das in den Wogen kämpfende Pferd mit einem Toten – erfasst und sie miteinander in Beziehung gesetzt. Auffällig bei der Einführung des Gemäldes ist, dass der Titel des Bildes, der auf eine religiös-christliche Allegorie zielt, in der Deutung unberücksichtigt bleibt, im Gegenteil sogar säkularisiert wird, indem der Ich-Erzähler die „Sündflut“ als ein aufziehendes Unwetter interpretiert, das schließlich auch die Fregatte „Medusa“ in Seenot gebracht hat. Mit dieser Korrespondenz gelingt es dem Ich-Erzähler unverzüglich, Géricaults prominentes und das weniger bekannte Marinebild, *Scène du Déluge*, in Beziehung zueinander zu bringen und als eine sich abzeichnende künstlerische Entwicklung des Malers darzustellen.

Der gnostische Tenor³⁴⁶ des Bildes, der auch das Bild Nicolas Poussins prägt, das schließlich mit Géricaults Sintflut-Thema verglichen wird, scheint den Ich-Erzähler nicht zu inte-

³⁴⁴ Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch, a.a.O., S. 95: „Mit dem Thema der gegen die Naturmächte kämpfenden Menschen beschäftigt sich Géricault bereits in einer Sintflut-Szene von 1815/16. Ähnlich wie auf dem Winterbilde Poussins ist die Handlung auf nur wenige Personen reduziert. Die auf einem Floß dahintreibenden Menschen nehmen das Schiffbruchmotiv als Bild menschlicher Grenzsituation vorweg, das in Géricaults „Floß der Medusa“, 1818/19, verkörpert ist.“

³⁴⁵ Vgl. Peter Weiss: Abschied von den Eltern, S. 66: „Ich las von stählernen Kriegsschiffen, die von Granaten zerfetzt wurden, von Torpedos, die aus dem Unterseeboot, in dem die Mannschaft atemlos lauschte, auf die feindliche Bordwand zusteuerten, einen verräterischen Schaumstreifen auf der Wasseroberfläche hinterlassend, ich las von den blutigen Leibern der Verwundeten, von Kameraden, die einander aus den Flammen retteten, von heldenmütigen Kapitänen, die auf der Kommandobrücke ihres sinkenden Schiffes verharrten und sich mit dem Wrack in die Tiefe des Ozeans reißen ließen ...“

³⁴⁶ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 10: „Bis in die christliche Ikonographie hinein ist das Meer Erscheinungsort des Bösen, auch mit dem gnostischen Zug, dass es für die rohe, alles verschlingende und in sich zurückholende Materie steht.“

ressieren. Er ignoriert den alttestamentarisch konnotierten Begriff der Sintflut³⁴⁷, mit dem Géricaults Bild betitelt und insofern als religiös motivierte Allegorie zu lesen ist. Das Selbstbewusstsein, aus dem heraus dem Protagonisten eine andere, säkularisierte Lesart des Bildes opportun erscheint, hängt mit der inzwischen gewachsenen künstlerischen Kompetenz zusammen, findet aber durchaus in der Vorgeschichte zum *Floß der Medusa* seine Begründung, schließlich ist der eigentliche Titel des Bildes von den Initiatoren des Pariser Herbstsalons nicht genehmigt und stattdessen banalisiert worden:

„Lag das Ereignis auch fast drei Jahre zurück, so wurde der Name Medusa im Bildtitel doch nicht zugelassen, als Schiffbruchsszene wurde das Werk, hoch über den andern Gemälden, in schlechtem Licht aufgehängt.“ (ÄdW, I, S. 344)

Im Fall der Sintflut-Szene verhält sich der Ich-Erzähler gegenläufig, das heißt, er ignoriert den pathetischen Titel und damit auch das intendierte Thema aus der Genesis, Gottes Kampf gegen die Menschen und die Auserwählung von wenigen.

Bezeichnenderweise führt der Protagonist bei seiner Hinwendung zur Sintflut-Szene Géricaults den Namen „Medusa“ an und korrigiert damit *a posteriori* die Ignoranz und den Kleinmut der Kunstschaffenden, deren Gebaren in der *Ästhetik des Widerstands* nicht zuletzt aufgrund Peter Weiss' eigener Ressentiments gegenüber einer sich affektiert benehmenden Kunstelite mehrfach beleuchtet wird³⁴⁸.

Das Gemälde Géricaults von der Sintflut aus dem Vorfeld der *Medusa*-Phase wird vom Ich-Erzähler demnach nicht zitiert, um die Bildtradition eines romantisch-religiösen 'Topos', eine dran gebundene pathetische Ikonographie oder um eine bestimmte Schulung³⁴⁹ des französischen Malers, eine Adaption, aufzuzeigen, sondern zunächst ausschließlich, um eine Veranlagung zum Sinistren nachzuweisen³⁵⁰.

³⁴⁷ Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch, a.a.O., S. 59: „Für das biblische Thema der Sintflut besteht, besonders seit dem 16. Jahrhundert, eine breite Tradition. *Da kam um alles Fleisch, das sich auf Erden regte, an Vögeln, an Vieh und an wilden Tieren und alles Gewürm, das auf der Erde kroch und alle Menschen* – (kursiv im Original, MW) in dieser, im 1. Buch Mose geschilderten Katastrophe werden die untergehenden Menschen an letzte Stelle genannt, und doch bilden sie auf den meisten Sintflutdarstellungen das Hauptthema.“

³⁴⁸ Vgl. ÄdW, II, S. 31: „Im Salon Carré stand er unerkannt zwischen den festlich gekleideten Damen und Herrn der Gesellschaft, dem Hofstaat, der Meute der Kritiker, doch als er die Rufe der Bestürzung vernahm über die rohe, unverhohlene Attacke auf alles Hergebrachte, als er ... die abschätzigen Bemerkungen hörte über die Farblosigkeit, die lehmige Dusterheit des Gemäldes, erfüllte ihn Genugtuung, Hochmut, nichts könnte ich dran ändern, dachte er, je mehr Schwarz drin ist, desto besser.“

³⁴⁹ Vgl. Denise Aimé-Azam: Géricault und seine Zeit, a.a.O., S. 50: „Die zahlreichen Kopien alter Meister, die wir von Géricault besitzen, machen deutlich, bis zu welchem Maße sie ihn beschäftigten und sein Talent zur Reife brachten. (...) Aus der Auswahl der Bilder ist keine besondere Vorliebe für einen bestimmten Meister ersichtlich. Es war für ihn ja auch mehr eine Frage des Lernens denn des künstlerischen Geschmacks, und er wollte ja nicht Kritiker, sondern Arbeiter sein. Trotzdem dürfte diese Liste seiner Kopien interessieren: - mehrere Grablegungen nach Raffael und Caravaggio ... mehrere Studien nach der „Sintflut“ Poussins ... Wie man sieht, dominiert die italienische oder italienisierende Schule.“

³⁵⁰ Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destruktion“, a.a.O., S. 213/214: „Dieser Wechsel zu den Bildern ist nicht zufällig. Erlaubt doch das Bild des 21jährigen Géricault Peter Weiss, durch einen Vergleich mit einem Bild der Sündflut von Poussin, das der junge Géricault in bezeichnender Weise variiert hat, bestimmte Elemente seines ästhetischen Programms zugespitzt

Den Titel des maritimen Bildes subtil aufgreifend, von der Sintflut zu sprechen, die die „Medusa“ letzten Endes auch zum Scheitern gebracht hat, betont der Protagonist ausschließlich das Naturphänomen und übergeht die Ikonographie dieser spezifischen Schiffbruchdarstellung. Das Kompositum aus Floß, Frau, Mann und Kind, das das Zentrum der Darstellung in *Scène du Déluge* bildet, ist überdies eine Konstellation, die er aus seiner Beschäftigung mit Géricaults Hauptwerk bereits kennt und deshalb einem *Déjà-vu* ähnlich ist: „Die Frau war bewußtlos, er hatte den einen Arm um sie gelegt, im andern hielt er ein nacktes Kind, obgleich ein Kind auf dem Floß nicht erwähnt worden war.“ (ÄdW, II, S. 16)

Die „niedrig treibenden Wolken“, die das Meer und den Horizont beinahe miteinander verschwimmen lassen, ist genau jene trügerische Verfärbung, die die „Medusa“ schließlich auf Grund laufen lässt, „doch hatte er es, was sich bald zeigte, mit einer dicken Wolke verwechselt“ (ÄdW, II, S. 11) und die der Maler in der Koloratur eines wolkengleichen Gewässers nachahmt. Auch das Handlungsfeld eines schwimmenden Pferdes mit einem Toten auf dem Rücken knüpft an die geschilderte *Vita* Géricaults an, seiner erwähnten Affinität zu Pferden, der Studie *Derby d'Epsom*³⁵¹ und schließlich der Umstände seines qualvollen Todes durch die Folgen eines Reitunfalls. Die Vermutung, es handele sich um einen Toten auf dem Pferd, korreliert mit der Sehweise des Ich-Erzählers, der die Zwangsgemeinschaft auf dem *Floß der Medusa* als eine von Toten und Lebenden interpretiert:

„Die nackten, auf dem Floß zusammengekauerten Gestalten befanden sich in einer Welt, die von Fieber und Wahn deformiert war, die noch Lebenden wuchsen mit den Toten zusammen.“ (ÄdW, II, S. 16)

Gleichsam als Zwischenergebnis ist festzuhalten, dass der Protagonist mit seiner sprichwörtlichen Übernahme des Titels, Géricaults Jugendbild *Scène du Déluge* als einen Quasi-Vorläufer für das *Floß der Medusa* betrachtet, in dem die wesentlichen Bildgehalte und die atmosphärischen Voraussetzungen für das spätere *Opus magnum* bereits vorformuliert sind. Die „Sündflut“ als ursächlich für den Untergang der Medusa verantwortlich zu machen, verbindet nicht nur die beiden zeitlich entfernten Bilder und die unterschiedlichen Marinen, sondern marginalisiert die aus der *Narratio* bekannten Umstände des Schiffbruchs, den die beiden Überlebenden Corréard und Savigny als eine fatale Ereigniskette nautischer Inkompetenz schildern³⁵². In seiner Betrachtung bezieht sich der Ich-Erzähler ausschließlich auf

³⁵¹ ÄdW, I, S. 349: „Als Zweiunddreißigjähriger starb er, weniger an den Folgen seiner Leidenschaft fürs Pferderennen, als am Wahn seines Zeitalters. In den vier, in gleichartiger Bewegung hoch überm Boden fliegenden Pferden beim Derby von Epsom hatte er den Traum seines Todes gemalt. Hier war alles gebannt in einem Lauschen vor schwarzem Himmel, im sausenenden Sprung hügelab.“

³⁵² Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destruktion“, a.a.O., S. 214: „Weiss hatte Poussins Bild schon zusammen mit dem *Floß der Medusa* im Louvre gesehen, während er erst später auf die Géricaultsche Version gestoßen ist, an der ihm Unterschied e auffielen, die ihm offensichtlich wichtig waren, während sie ihm andererseits zeigte, dass Géricault mit dem *Floß der Medusa* das Thema des rettungslos Bedrohtseins, das ihn als menschliches Schicksal schon in seiner Jugend beschäftigt hatte, unter dem Eindruck der Vorgänge auf der „Medusa“ sozial aufgeladen und konkretisiert hatte. Aber gerade auf diese sozialhistorische Konkretisierung hat Weiss offensichtlich bewußt verzichtet. Stattdessen hebt er die existentielle Bedrohung als den Grundvorgang beim *Floß der Medusa* hervor.“

den Moment, als die hereinbrechende Welle auf dem Floß alles zunichte macht und den verzweifelten Kampf der Schiffbrüchigen beendet. Genau diese Welle auf Géricaults Bild bringt „letztlich auch die Medusa zum Scheitern“ und ist die Analogie zur „Sündflut“ als ein Unheilvolles:

„Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“ (ÄdW, I, S. 344)

Wie Géricault sich bei der Komposition des Bildes von der Faktenlage des Überlebensberichts befreit hat und diesen ausschließlich als Initiation seines künstlerischen Phantasmas verwendet hat, löst sich der Protagonist von der eigentlichen Ursache des Schiffbruchs der Medusa und zitiert stattdessen die Apotheose des Gemäldes, die sich auftürmende Welle. Und diese bringt freilich das Floß zum Scheitern und nicht die „Medusa“.

10.24.1 Psychologie der äußersten Möglichkeit. Seelische Erscheinung

Wieso aber tritt an diesem Punkt der Géricaultblocks, der sich um detaillierte Einzelheiten und um die Wiedergabe historischer Fakten bemüht hat, diese Art Ungenauigkeit auf?

Peter Weiss' Ich-Erzähler geht es mit dieser Radikalisierung um den metaphorischen Grundgehalt des Schiffbruchs: diese Evidenz wird mit der Ignoranz gegenüber dem Topos aus der *Genesis* und der Übertragung der Sündflut auf das Scheitern der Medusa lanciert! Warum aber geht Peter Weiss an dieser Stelle des Romans auf ein weiteres Marinebild des französischen Malers ein? Diese Frage ist mit den folgenden Ausführungen in Perspektive zu nehmen. Im weiteren Zugriff auf das Bild, stellt der Ich-Erzähler eine Verbindung zu einem Sintflut-Gemälde Nicolas Poussins³⁵³ her, *Le Déluge*, das zu kopieren oder zu variieren der künstlerische Anlass des jungen französischen Malers war.

Ausgehend von einigen Bildgehalten, geht es dem Ich-Erzähler darum, die Eigenständigkeit dieser Variation festzuhalten und lediglich den Topos als Gemeinsamkeit gelten zu lassen. Dabei stellt er Poussins Werk als typische allegorische Darstellung des Sintflut-Themas dar und hebt Géricaults Bild davon als eine über diese Metaphorisierung hinausgehende Radikalisierung ab, die weniger einer künstlerischen Schule oder Tradition folgt oder gar eine Replik des Poussinschen Werkes ist, als vielmehr ein ästhetischer Ausdruck einer „Psychologie der äußersten Möglichkeiten“³⁵⁴, wie es Dolf Sternberger und Eduard Hüttinger³⁵⁵ in ihren Beiträgen zum Schiffbruch gleichermaßen für Géricault behaupten.

³⁵³ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 652/653: „Poussin: Sintflut – ganz still das Wasser. Der Pferdeköpfe, geblähte Nüstern, schnaufend, am Hals festgeklammert ein Mann (mit Turban). Frau auf Planke. Mann hängt am Ruderboot, im Begriff, hinaufzuklettern. Von ihm aus die Kette des Kletterns weiter – Frau reicht kleines Kind einem andern Mann. Ihre Arme emporgestreckt, er reicht die rechte Hand dem hochgehobenen Kind entgegen. Dieser Mann auf Klippe geklettert. – Die Bewegung von links nach rechts – Pferd, Frau an Planke, Kletternder, Frau, Kind, Mann. Fast unsichtbar im Regen die Arche, grau in grau. Diagonal der Blitz. In der Mitte das gescheiterte Boot – Blasses Blau von Frau und Mann – (Le Deluge)“

³⁵⁴ Vgl. Dolf Sternberger: Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie, a.a.O., S. 53

³⁵⁵ Vgl. Eduard Hüttinger: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 212: „Géricault gibt eine gestufte Psychologie extremster Mög-

Während das Bild Poussins dem *Genesis*-Thema und dem Mythos der großen Flut, die Gott über die Menschheit bringt, noch verpflichtet bleibt und die Landschaft vom Protagonisten entsprechend als apokalyptisch bezeichnet wird sowie das vorhandene Boot als „Arche“, bildet Géricaults Bild allein einen innerpsychischen Zustand ab:

„Auch sein Vorgänger hatte auf alles Übliche in der Landschaftsmalerei verzichtet, die Felsen und Bäume zu nackten skeletthaften Formen und das Gefälle des Wassers, den Unwetterhimmel zu einer apokalyptischen Verbindung gebracht, trotzdem waren dem Gemälde noch Spuren eines Naturereignisses zu entnehmen. Bei Géricault war allein eine Vision, eine seelische Erscheinung vorhanden, es fehlte die rettende Arche, die in Poussins Werk still hinter den aus dem Wasser ragenden Dächern schwamm, und Mond und Blitz waren einem Sturm, einem Schrecken gewichen, wie sie nur in innerer Aufgewühltheit zu finden sind.“ (ÄdW, II, S. 31/32)

In der Beurteilung der Gemälde scheint zunächst eine Gemeinsamkeit zwischen der Vorlage Poussins und Géricaults Variation ausfindig gemacht zu werden, die sich aus dem apokalyptischen Grundthema³⁵⁶ und den kargen Landschaftselementen ergibt. Beide setzen diese in ihrer Komposition zurückhaltend ein. Sind bei Géricault die „schroffen Klippen“, neben der See und dem Himmel die einzig vertretenen Landschaftsformationen, so reduziert Poussin „Felsen und Bäume zu nackten skeletthaften Formen“. Sich dabei explizit auf die Landschaftsmalerei³⁵⁷ zu beziehen, bemüht eine feststehende Richtung innerhalb der bildnerischen Kunst, respektive der Seestücke, und verrät die Kompetenz des Ich-Erzählers, der seit dem Pergamon-Erlebnis durch eine (autodidaktische) Schulung gegangen ist und bereits mehrfach seine Kenntnisse hinsichtlich der Perspektivierung und des Aufbaus³⁵⁸ von Bildern unter Beweis gestellt hat.

Beiden Darstellungen ist zudem eine Grundstruktur der Marine inhärent, der gegen die Unbill der See und die alles verschlingenden Wassermassen ankämpfende Mensch³⁵⁹, der

lichkeiten und affektgeladener Mimik; er zeigt das heroische Erdulden eines entsetzlichen Schicksals, das anonyme menschliche Wesen trifft.“

³⁵⁶ Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destraktion“, a.a.O., S. 214: „Beide Bilder von der Sündflut interessieren Peter Weiss vornehmlich wegen ihrer apokalyptischen Atmosphäre, passen also in den Plan eines Apokalypse-Schlusses.“

³⁵⁷ Spricht der Ich-Erzähler davon, dass auch Poussin auf alles „Übliche in der Landschaftsmalerei“ (ÄdW, II, S. 31) verzichtet habe, so bezieht er sich dabei auf Elemente, die in den Seestücken der italienischen Malerei üblicherweise integriert waren, vor allem sind das antike Ruinenarchitekturen, Hafenanlagen und Uferstreifen. Vgl. das Kap. „Die Integration des Seestücks in das italienische Landschaftsbild“. In: Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch, a.a.O., S. 62-66

³⁵⁸ ÄdW, I, S. 344: „Die Komposition folgte dem Prinzip der Doppeldiagonale, womit sowohl die Struktur der großen Fläche gefestigt als auch eine Verschiebung zweier Perspektiven hergestellt wurde.“

³⁵⁹ George P. Landow: Images of crisis. Literary iconology, 1750 to the present, London, 1982, p. 4/7, (Die Prosa Edgar Allan Poes und den Schiffbruchtopos im malerischen Werk William Turners vergleichend, heißt es): „In Poe's tale the moment of crisis takes the specific form of shipwreck in which a vessel and all those upon it are battered by natural forces. The sudden crash of the totally unexpected sea upon the ship produces a moment of crisis, a flash-point, one of those brief instants in time when the primal isolation and helplessness of the human condition are revealed. (...) Turners Cottage Destroyed by an Avalanche, then, provides a specific instance of the general phenomenon the lines describe; or state the relationship between verbal and visual embodiments of the basic situation in a way that is more probably appropriate: after heaving been attracted to the visual image of the avalanche, Turner then appended his lines to explain how that situation came about. Both the painting and the verse epigraph, however, present a basic structure or situation in which man, or the objects which represent him, are about to be destroyed by surrounding natural forces that burst upon him. „

nach Rettung Ausschau hält und damit in der Metaphorik des Schiffbruchs den „Erfolg seiner Selbsterhaltung“³⁶⁰ betreibt. In beiden Bildern wird diese symbolische Repräsentanz ausgemacht.

Die Differenz indes, die beide Sintflut-Darstellungen voneinander trennt, ist die Inszenierung des Unwetters, das bei Poussin noch als „Naturereignis“ erkennbar ist, während die „Regengüsse“ und die „niedrigtreibenden Wolken“, die der Ich-Erzähler zuvor noch bei Géricault als meteorologische Distinktionen erwähnt, sich zugunsten einer ästhetischen Enigmatisierung auflösen und in ein Transpsychologisches verwandeln.

Die beiden Begriffe „Vision“ und „seelische Erscheinung“ sind erhabener Provenienz und verbinden den phantasmagorischen Gehalt des Kunstwerkes mit dem *Momentum* der Epiphanie: Das Bild Géricaults ist damit sowohl dem mimetischen Anspruch von Kunst als auch der allegorischen Inanspruchnahme entzogen und stattdessen auf ein psychisches Ereignis *sui generis* erhoben. Sind noch in Poussins Werk der Mond und der zuckende Blitz als distinktive Einzelheiten am Himmel sichtbar, die die Landschaft illuminieren, so sind das düstere, monochrome Unwetter und das aufgewühlte Meer in Géricaults Seestück³⁶¹ in den Augen des Ich-Erzählers eine ästhetischen Verfertigung des Schreckens, die auf Géricaults eigene „Aufgewühltheit“ verweisen. In Poussins Werk macht der Ich-Erzähler noch ein konsolidierendes Moment mit der im Hintergrund schwimmenden Arche fest, die nicht nur das signifikante ikonographische Merkmal der Sintflut-Darstellung ist, also auf die Arche Noah und die Errettung der Lebewesen und der Menschen als Paare anspielt, sondern auch den Gegenpol zu den Szenerien der Ertrinkenden im Vordergrund darstellt³⁶². Bezeichnenderweise werden die „Ertrinkenden“, wie sie noch für Géricaults *Scène du Déluge* genannt werden, in der Beschreibung des Poussin-Gemäldes als „Figuren“ bezeichnet, die sich in „Reihung um das Boot befinden“.

10.24.2 Sprachliche Organisation der ästhetischen Differenz

Die Beschreibung, die der Ich-Erzähler für das Poussinsche Bild vornimmt, wirkt deutlich manierierter; ein Eindruck, der durch das Mondlicht, den rudern den Alten auf dem Boot und der im Hintergrund treibenden Arche verstärkt ist und insgesamt eine kontemplative Stimmung evoziert, die konträr zu Géricaults Absicht steht. Die semantische Organisation der Bildbeschreibung suggeriert geradezu eine allegorisch-elegische Intention des Arche-Bildes von Nicolas Poussin. Das „Gefälle des Wassers“, das in Poussins Gemälde zwei

³⁶⁰ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 19

³⁶¹ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 452: „1812 Scène de déluge, Géricault (Ausstellung Maison Delacroix) ähnlich Poussins Gemälde vorn ein paar Gescheiterte, sonst nur schwarzes Wasser, schwarzer Himmel)

³⁶² Vgl. Sabine Mertens: Seesturm und Schiffbruch, a.a.O., S. 59: „Ein strenger Aufbau teilt das Geschehen in zwei Zonen, die durch die beiden riesigen, sich zur Bildmitte schiebenden Felsgebirge getrennt sind. Dunkel ist der niedriger liegende, untere Bereich, in dem elf Menschen verzweifelt um ihr Leben kämpfen. Hell und licht liegt dagegen der obere Bezirk, auf dessen menschenleerer, spiegelnder Fläche die Arche zu sehen ist. (...) Die lichte Zone mit der Arche und die sterbenden Menschen im unteren Bereich erwecken die Assoziation an bekannte Vorbilder aus der frühchristlichen Symbolwelt. Die Arche steht für die Ecclesia, das Schiff der Kirche, das nur den Gläubigern offensteht, den Häretikern und Sündern jedoch verschlossen bleibt. Diese sind hoffnungslos dem göttlichen Strafgericht preisgegeben.“

Bereiche voneinander trennt, vertritt gleichzeitig die dichotomische Metaphorik des Wassers von der Quelle des Lebens und der Flut des Todes³⁶³, während in Géricaults Sintflut diese Bipolarität nicht besteht. Dort ergießen sich die Wassermassen heillos von oben und wühlen das Meer auf: „Regengüsse“, „Wolken“ und „Wasser“ formieren sich zu einem monolithischen Ganzen. Bei Poussin hingegen erscheint selbst noch das Element des Wassers statuarisch festgelegt und geordnet, so dass dem Unwetter und der einsetzenden Sintflut das Bedrohliche und jene „Aufgewühltheit“ fehlt, die dem Betrachter in der *Ästhetik des Widerstands* zum Synonym für den seelischen Entgrenzungszustand Géricaults wird.

Mit der Synästhesie der „still“ schwimmenden Arche wird, trotz des Untergangsthemas, überdies eine idyllische Atmosphäre in Poussins Allegorie festgemacht.

Inszeniert Géricault das „sinkende() Boot“ als einen vergeblichen Rettungsversuch („waren noch die festgeklammerten Hände eines Ertrinkenden zu sehn“), der im „kenternden Floß“ seine Analogie findet und in der Bildphantasie den Schrecken des Schiffbruchs vervielfältigt, gliedern sich das „Boot“ und die „Arche“ in den nautischen Vergleichsmomenten des Poussinschen Werkes beschaulich ein und versprechen Zuflucht und Errettung: eine positive Option, der sich Géricaults Sintflut-Darstellung komplett verweigert³⁶⁴. Von „Figuren in einer Reihung um das Boot“ zu sprechen, unterstützt diese Aussage. Insbesondere die Farbgebung, auf die der Protagonist ausführlich eingeht und mit der er die Bildgehalte weiter erläutert, spiegelt das transitorische Element des dahingleitenden Schiffes und den darin aufgehobenen optimistischen Grundgehalt wider. Poussins Landschaft, die abgezielte Steinbucht, repräsentiert eine symbolische Topographie, die bereits anthropogene Einflüsse zeigt und mehr eine Kultur- als eine Naturlandschaft ist.

In Géricaults Bild fehlen nicht nur die landschaftlichen Elemente der Bäume, die der kargen Felslandschaft noch einen amoenen Zug verleihen würden, auch die illuminierenden Zeichen am Himmel und vor allem das rettende Boot, das zum Symbol der Hoffnung würde, bleibt in der malerischen Komposition ausgespart. Indem sich aber der französische Maler der ikonographischen Merkmale entzieht und sogar auf die rettende Arche als verheißungsvolles Emblem in der Sintflut-Darstellung verzichtet, ist sein Bild als ein Ausdruck der seelischen Verfasstheit zu lesen, wie es der Ich-Erzähler in seiner Deutung unternimmt. Stellen beide Bilder zwar das apokalyptische Ereignis aus der *Genesis* dar, so vertritt allein Géricaults Bild einen Mehrwert, den der Ich-Erzähler *expressis verbis* mit dem „Schrecken“ verbindet. Um den Kontrast zwischen den beiden Gemälden zu verstärken, widmet sich der Protagonist ausführlicher dem Farbenspektrum in Poussin Bild, um so einerseits die

³⁶³ Vgl. Bernhard Blume: Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers, a.a.O., S. 20: „Aber das Wasser geht mit Vorliebe noch andere Verbindungen ein: Meer und Schiff ist ein anderes Bild, das Gegensätzliches vereint und das – wiederum mit großen metaphorischen Möglichkeiten – den Menschen, als Seefahrer, schwimmend, fahrend, scheiternd, ertrinkend, dem Elementaren begegnen läßt. Mit den übrigen Elementen hat das Wasser die bildhafte Polarität gemeinsam ... so erscheint auch das Wasser als ein Doppeltes: als Quell des Lebens und als Flut des Todes.“

³⁶⁴ Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss’ „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destruktion“, a.a.O., S. 214: „Da Weiss ausdrücklich Géricaults Verzicht auf die rettende Arche hervorhebt, können wir vermuten, dass er diese Konzeption nicht verbinden wollte mit dem *Floß der Medusa* als einem Rettungsbild.“

Beschreibung des Aufbaus zu ergänzen³⁶⁵ und um andererseits das Gemälde auf diesem Weg deutlicher von Géricaults Intention abzuheben. Das erzählerische Verhalten der Ich-Figur hat insofern zwei Ziele gleichzeitig vor Augen:

„Poussin hatte seinen sparsam ins schwärzliche Grau eingesetzten Farben noch ein melodisches Klingen verliehn, ein fast sanftes Licht traf die Figuren in ihrer Reihung um das Boot, das Blau und Weiß des Alten am Ruder, das fahle Rot des an der Bordwand Emporkletternden, das Weiß, Gelb und Blau der Frau, die das in rötliches Tuch gewickelte Kind dem Mann im blauen Hemd auf dem Felsblock entgegenhielt, und hin zu dieser Farbfolge führte das gleiche Rot und Blau, nur gedämpfter, in den Gewändern derer, die am Hals des Pferds, an der treibenden Planke hingen.“ (ÄdW, II, S. 32)

Auch hier nimmt die Synästhesie des melodischen Klingens die atmosphärische Evokation der still schwimmenden Arche auf und verlebendigt so vor allem den nautischen Bildgehalt des Bootes, die darauf gerichteten Figuren sowie die Planke und das Pferd, das ebenfalls zur Rettung vor dem Ertrinken aufgesucht wird.

Zeichnet sich auf Géricaults Bild indes der Kampf ums Überleben im Repertoire der Gestik ab und vertreten seine Figuren bereits die klassizistische Körperlichkeit und das Statuarische aus dem *Floß der Medusa*, so ist der Gleichnischarakter der Landschaft³⁶⁶ in Poussins Sinnflut-Bild durch die Bewegungsabläufe der Figuren, vor allem aber durch ihre „Gewänder“ unterstützt. Während in Géricaults Darstellung die Wassermassen von allen Seiten hereinstürzen und dem Bild seinen nachhaltigen Schrecken verleihen, erscheint in Poussins Bild das Wasser statisch und ruht als fast unbewegliche Fläche; allein im Gefälle, das den oberen und den unteren Bildteil symbolisch voneinander trennt und auf die beiden Optionen der Errettung oder der Vernichtung weist³⁶⁷, ist die Ubiquität des Elements sichtbar.

Weiss' literarästhetisches Vermögen besteht darin, diese Bildwirkung des Poussinschen Gemäldes in seinen geordneten, überschaubaren Abläufen und der allegorischen Gestimmtheit zu zeigen³⁶⁸.

Die Adjektive „sparsam“, „sanftes“, „fahle“, „melodisch“ und „gedämpfter“ in Verbindung mit den genannten Farben errichten ein Sprachkompositum, das atmosphärisch auf das Medium des Bildes reagiert. Gleichzeitig hebt der Ich-Erzähler mit der beschriebenen Mehrfarbigkeit aus Poussins Sintflut-Allegorie noch einmal die monochrome Ausführung aus Géricaults Bild hervor, die sich als Charakteristikum nicht erst am *Floß der Medusa* nachweisen lässt, sondern, so der beabsichtigte Nachweis des Ich-Erzählers, bereits die

³⁶⁵ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1960-1971, a.a.O., S. 853: „Die Situation beschreiben wie ein Bild. Genau: der Lichteinfall, wo sich die Personen, die Gegenstände befinden, in welchen gegenseitigen Beziehungen sie stehen“

³⁶⁶ Vgl. Bernhard Blume: Lebendiger Qual und Flut des Todes, a.a.O., S. 19

³⁶⁷ ebd., S. 22: „Aber indem sich mit dem Bild der Vernichtung das der Rettung verbindet, indem die in der Arche Geborgenen die Flut überstehen und auf der verwüsteten Erde ein neues Leben begründen, erscheinen Meer und Schiff nicht einfach als Schauplätze eines einmaligen und besonderen Ereignisses, sondern als große, gegeneinander stehende Bilder menschlicher Existenz in ihrer permanenten ‚Ausgesetztheit‘ zwischen Tod und Leben, zwischen Gefahr und Überwindung der Gefahr.“

³⁶⁸ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 35: „Der Zustand vor dem Entstehen von Worten Zeigen – anstatt betrachten“

frühen Arbeiten auszeichnet: „Dieses tiefe Schwarz, dieses dunkle, wie elektrisch geladene Grau, diese dumpfen Umbratöne“. (ÄdW, II, S. 31)

Auch die Verben „einsetzen“, „treffen“, „führen“, die der Ich-Erzähler wählt, um die Farbgebung Poussins als eine künstlerische Entscheidung zu vergegenwärtigen, bilden einen Gegensatz zur Beschreibung von Géricaults Bild: Hier bestimmen allein die erwähnten Verben der Bildhandlung („stürzen“, „branden“, „erklimmen“, „kentern“, „reichen“, „knien“, „sinken“, „festklammern“, „schwimmen“, „tragen“) den Aufbau. Die semantische Organisation dieser Prosasequenz ist als ein autonomer ästhetischer Akt zu verstehen und übersetzt gewissermaßen die Koloratur und die Stimmung der Sintflut-Allegorie aus Poussins *Oeuvre* in Sprache. Bild und Wort – die beiden in Weiss' Kunstschaffen miteinander wettstreitenden und sich gegenseitig ergänzenden Medien³⁶⁹ – treffen hier aufeinander.

Der Ich-Erzähler, der fortwährend bemüht ist, sich mit den Zeugnissen bildnerischer Kunst auseinanderzusetzen und sie für das eigene Projekt nutzbar zu machen, übt sich hier nicht nur in der genauen Differenzierung zweier zunächst ähnlicher Bilder, sondern wendet die literarästhetischen Mittel, Bilder zu beschreiben und damit einen Wechsel der Medien vorzunehmen, *in praxi* an. Dass sich hierin die Reflexionen des Autors und seine eigenen Recherchen für die *Ästhetik des Widerstands* und die dort auftauchenden Kunstwerke aufhalten³⁷⁰, verleiht diesen Prosasequenzen, wie es bereits anhand von Meryon Stichen zur Pariser Morgue aufgezeigt wurde, eine besondere Unmittelbarkeit.

10.24.3 Fazit: Erweiterung der metaphorischen Potenz des Schiffbruchs. Rehabilitation des Künstlers Géricault

Peter Weiss und die Figur des Ich-Erzählers verbinden hier ihre Identitäten miteinander: Der Protagonist profitiert von der künstlerischen Kompetenz³⁷¹ des Autors und dessen Vermögen, die Tiefenwirkung eines Bildes zu erfassen. Der literarästhetische Spiegeleffekt ist der, dass mit der detaillierten Bildbeschreibung von Poussins Werk erst eigentlich Géricaults Sintflutbild exponiert wird. Mit anderen Worten: Das literarische Sprechen über Poussins Allegorie setzt sich konzentrisch fort und schließt als ästhetisches Verfahren indi-

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 55: „Vor mir zahlreiche Möglichkeiten. Nicht nur Möglichkeiten des Schreibens, sondern auch des Films, der Bildnerie. Die Medien gehen ineinander über. Für mich waren die Ausdrucksmittel nie an eine einzige Kategorie gebunden. Von Anfang an war ich nicht „Dichter“ oder „Maler“, sondern immer alles. (...) Ich stehe vor der Schwierigkeit der Wahl. Um die richtige Wahl zu treffen, muss ich mir klar darüber werden, was ich sagen will. In dieser Situation ist immer ein Anflug von Verwirrung gegenwärtig, denn nicht nur drängen sich alle Werkzeuge auf, sie enthalten auch jedes für sich zahlreiche Alternativen.“ Vgl. Martin Recor: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: PWJb1, S. 24-41 sowie Michael Hofmann: Der älteste Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb1, S. 42-58

³⁷⁰ Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 452/453: „Déluge eine Übermalung der Kopie, die Géricault nach La bataille des Pyramides von Gros herstellte – ein Kürassier zu sehen, oder Napoleon? (...) Der weiße Pferdekopf (1812) ist wie das Portrait eines Menschen etwas Rosa um die Nüstern lange Haare, die Augen, der Blick ganz menschlich zärtlich abgetastet die vibrierenden Nüstern immer dieses Grau – die lebendige Haut – der dunkle Blick, Glanz wie wenn man eine Geliebte malt.“

³⁷¹ Vgl. die jüngste Arbeit zur *Ästhetik des Widerstands*: Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*. Aus d. Dänischen v. Ursula Kleinen und Monika Wesemann, Wiesbaden, 2003, S. 75/76: „In der Ästhetik des Widerstands steht die anonyme Erzählfigur, durch deren Augen alle quasi-fiktiven Personen des Romans gesehen werden, in enger Beziehung zu dem realen Erzähler Weiss.“

rekt das Géricault-Thema im Ganzen weiter auf und offenbart einmal mehr das hoch komplexe Gefüge des Romans³⁷². Der ästhetische Mehrwert, den der Roman von seinem Auftakt am Pergamonfries an für sich beansprucht und in einem kaum abfallenden Niveau hält, besteht ja vor allem darin, dass ein Exkurs wie der Poussin-Géricault-Vergleich über seine Platzierung innerhalb des Romangefüges von vornherein hinausweist und die Polyvalenz des Romans³⁷³ unterstützt.

Je intensiver sich der Ich-Erzähler über die Gestaltung des Poussinschen Werkes äußert, desto mehr profiliert er damit Géricault als Künstler³⁷⁴ und verdichtet das Bildverständnis für das *Floß der Medusa*, dem ausgemachten künstlerischen Epizentrum der *Ästhetik des Widerstands*. Weiss' Intention ist dabei genauso vielschichtig wie die Komplexität des hier gezeigten Bildvergleiches zwischen Poussin und Géricault. Stellt das Prosastück für sich selbst genommen ein Paradigma für eine ästhetische Transformation von Bild in Sprache dar und repräsentiert einen weiteren Versuch des Protagonisten, sich selbstständig Kunst anzueignen, so ist Weiss' eigenes Vorgehen mit dieser Bildvorlage multipler ausgerichtet. Das dichterische Potential der *Ästhetik des Widerstands* zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sich eine lineare Deutung, beispielsweise der beiden maritimen Bilder, einzig und allein als eine erzählerische Fortsetzung immer neuer Einzelheiten zum Géricaultblock aufschließt und stattdessen der Roman ein für ihn selbst bestimmtes ästhetisches Koordinatensystem vervollständigt, es immer wieder neu erfindet und verflechtet³⁷⁵. Insofern ist die Auseinandersetzung mit den beiden Maritimen primär ein ästhetischer Versuch, sich den Gegenständen und Wahrnehmungsereignissen weiter anzunähern und das eigene Prosawerk in der Stilistik und in der poetischen Sprachqualität³⁷⁶ sowie in seiner thematischen Zuspitzung voranzutreiben.

Auch wenn der Einschub des Géricault-Bildes von der Sintflut zunächst den Eindruck erweckt, als ob der Ich-Erzähler darin lediglich einen Hinweis nachtragen möchte, dass der französische Maler in der Farb- und Motivwahl bereits vor dem *Floß der Medusa* determiniert war, so verdichtet die Bildbeschreibung und der Vergleich mit einem analogen Bild Poussins die metaphorische Potenz des Schiffbruchs. Wie bereits nachgewiesen wurde, treten die wesentlichen Bestimmungsmerkmale des „kenternden Floß(es)“, der Schon-Toten und Noch-Lebenden und die Konstellation von Mann, Frau und Kind in der *Déluge*-Szene bereits in Erscheinung und greifen auf die konstituierten Bildgehalte vom *Floß der Medusa* zu-

³⁷² Vgl. Ulrich Engel: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 203 Vgl. Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destruktion“, a.a.O., S.222: „Wie sich die Lebenslinien des Ich-Erzählers immer weiter nach unten und in zunehmende Vereinsamung neigt, so dringt die Géricault-Erzählung zu immer entschiedeneren Auseinandersetzungen in die Tiefe, sich gleichzeitig in die geschichtliche Dimension erweiternd.“

³⁷³ ebd., S. 215

³⁷⁴ Vgl. Jens Birkmeyer: Bilder des Schreckens, a.a.O., S. 181

³⁷⁵ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise, a.a.O., S. 135

³⁷⁶ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand, a.a.O., S. 76

rück³⁷⁷. Auch die „festgeklammerten Hände eines Ertrinkenden“ (ÄdW, II, S. 31) nimmt der Ich-Erzähler als Imaginationsmoment auf dem *Floß der Medusa* wahr, als er bereits während der Spanienepisode, die Reproduktion des Schiffbruchbildes in Händen, auf die Perspektive des Bildes zu sprechen kommt: „... wie vom Blick eines Ertrinkenden war das Floß gesehen, und die Rettung war so entlegen, daß es schien, als müsse sie erst erdacht werden.“ (ÄdW, I, S. 345)

Peter Weiss gelingt mit dem an dieser Stelle des Romans auftauchenden Ensemble des *Déluge*-Bildes von Géricault und der kontrastierenden Vorlage Nicolas Poussins, den intensiven Rezeptionsprozess vom *Floß der Medusa* noch einmal zu komprimieren und das dort betriebene „Spiel von Verweisungen und Identifikationen“³⁷⁸ in ein Medium des gebändigten Blicks zu überführen. In der Attitüde, einen Nachtrag zum bildkünstlerischen Werk Géricaults zu erbringen und damit seine Affinität zu düsteren Farben und Themen sowie vor allem zum Motiv des Schiffbruchs zu demonstrieren, gelingt Peter Weiss mit diesem Konstrukt, die Kernparabel³⁷⁹ der *Ästhetik des Widerstands* selbst noch einmal in eine parabolische Struktur zu überführen. Insofern ist die Schiffbruchszene im Kleinen als eine allegorische Zuspitzung zu bewerten, die Géricaults radikale Aussage³⁸⁰ vom *Floß der Medusa* noch einmal vergegenwärtigen will. Indem der Ich-Erzähler auf den Unterschied zu Poussin aufmerksam macht: „es fehlte die rettende Arche, die in Poussins Werk still hinter den aus dem Wasser ragenden Dächern schwamm“, (ÄdW, II, S. 32) wird noch einmal der Moment auf dem *Floß der Medusa* heraufbeschworen, als die Welle über die Schiffbrüchigen schlägt und damit die Hoffnung scheitert.

Am Ausgang des Géricaultblocks trägt der Roman damit nicht nur die Schiffbruchfigur als Symptom der Bedrohung³⁸¹ erneut nachhaltig vor, mit der fehlenden Arche in dem Jugendbild des Malers wird noch einmal das *Non-Plus-Ultra* der Seestücke und der extreme Nihilismus beschworen, den der Ich-Erzähler schon bei der ersten Begegnung mit dem *Floß der Medusa* realisiert: „Géricault zeigte einen Schlußpunkt auf“. (ÄdW, I, S. 348) Diese frühe Erkenntnis über die Kompromisslosigkeit des Malers und dessen existentielles Auftreten, die der Protagonist noch vor der Gegenüberstellung mit dem Bild im Pariser Louvre formuliert, gilt es, in der Differenz zu Poussins Sintflut-Allegorie, sich wiederholt zu verge-

³⁷⁷ Vgl. Birgit Feusthuber: Von der Leuchtkraft der Bilder. Von den Stürzen ins Schweigen. Von der Wirklichkeit des Traums und der Utopie der Erinnerung, a.a.O., S. 65: „Zerstückelte, sterbende, tote Körper, Menschen im Augenblick ihres Untergangs, Sekunden vor ihrem Tod, vor ihrer Hinrichtung, sind es denn auch, die die Bildwerke in der *Ästhetik des Widerstands* bestimmen, ein *musée iminaire aus Martyrien, Biederlagen und Leichen*. Den Bildern, die Peter Weiss für den Roman ausgewählt hat, ist gemeinsam, daß sie jenen Moment vor dem endgültigen Umschlag, in die Katastrophe festhalten, *in dem tödliche Bedrohung und verzweifelter Widerstand einander für eine Sekunde die Waage halten*.“ (Textstellen im Original kursiv; Anm. M.W.)

³⁷⁸ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise, a.a.O., S. 84

³⁷⁹ Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand, a.a.O., S. 108

³⁸⁰ Vgl. ÄdW, I, S. 344: „Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen.“

³⁸¹ Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetaphorik, a.a.O., S. 35 Vgl. zur Funktion der Metapher des Schiffbruchs in der modernen Literatur des 19. Jahrhunderts und zur Ergänzung der Daseinsmetaphorik bei Blumenberg: Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, a.a.O., S. 94

genwärtigen. Die „rettende Arche“, die es in Géricaults *Scène du Déluge* nicht gibt, ist noch auf der Ebene des Rezeptionsprozesses wirksam und schlägt sich als emotionale Reaktion unmittelbar nieder. Weil die Schiffbrüchigen auf Géricaults Sintflut-Szene den Naturgewalten hilflos ausgesetzt sind und ihnen eine Rettung verwehrt ist, folgt der Ich-Erzähler in seinem Identifikationsprozess der bereits vollzogenen sukzessiven Aneignung des Gemäldes vom *Floß der Medusa* und wechselt aus seiner singulären Situation in das „wir“ und „uns“³⁸². Peter Weiss hat in der literarästhetischen Verfertigung die dritte Person Plural so eingesetzt, dass sich die bedrohliche Situation der Schiffbrüchigen auf die Gruppe der Schlafenden in der Bibliothek *Cercles des Nations* überträgt:

„Doch die Nacht brach ein, ohne dass sie Hilfe erhalten hätten. Mächtige Fluten überrollten uns. Bald vor, bald zurückgeschleudert, um jeden Atemzug ringend, die Schreie der über Bord Gespülten vernehmend, ersehnten wir den Anbruch des Tags.“ (ÄdW, II, S. 13)

Für die nächtliche Situation im Schlafsaal der Bibliothek, in der das Buch vom Schiffbruch der Fregatte „Medusa“ bereitliegt, ist die sich anbietende Koinzidenz der Flößlinge mit den in den Sesseln Kauernden plausibel: Den Überlebensbericht lesend, kann der Ich-Erzähler seine Begleiter um sich herum wahrnehmen und realisiert, dass das Herausgerissensein aus allen Zusammenhängen sowohl die Zwangsgemeinschaft der Schiffbrüchigen betrifft als auch die aus Spanien geflohenen Brigardisten, die gewissermaßen im umfunktionierten Schlafsaal³⁸³ gestrandet sind. Die überrollenden Fluten, die als konkrete Gefährdung die Schiffbrüchigen erleben und die Géricault auf seinem Bild emphatisch inszeniert, bezieht der Ich-Erzähler in der symbolischen Übertragung auf sich selber und auf seine Begleiter und deutet sie als Zeichen der eigenen Gefährdetheit und des drohenden Untergangs.

Auch im Gespräch mit Katz in Paris gilt das „uns“ im Zusammenhang mit Géricault uneingeschränkt. Weiss' Protagonist findet in Katz offenbar einen Sympathisanten für das Kunstschaffen des französischen Malers: „Géricault verband uns miteinander“. (ÄdW, II, S. 26) Erst in der unmittelbaren Konfrontation mit dem Werk ist der Ich-Erzähler auf sich selber gestellt und erlebt mit der Bildaneignung einen eigenen Emanzipationsprozess: „Wieder unter der schwärzlichen Masse seines Werks stehend ... bemerkte ich, wie sich die Gesichtszüge und Gesten der zu einem Ganzen verschmolzen Gruppe aus der Umdunklung herausschälten.“ (ÄdW, II, S. 27)

Im *Vis-à-vis* mit dem *Floß der Medusa* besinnt sich Weiss' Protagonist auf seine eigenen Urteilsfähigkeit und seine mittlerweile geschärfte künstlerische Kompetenz. Indem er wesentliche

³⁸² Vgl. Bernard Dieterle: Erzählte Bilder der Gewalt. Zum narrativen Umgang mit Gemälden, a.a.O., S. 145/146: „Die Nacherzählung mündet unmittelbar in den Bericht von Savigny und Corréard ein, dessen Wortwahl der Erzähler gegen Ende übernimmt. Der damit verbundene pronominale Wechsel von „sie“ zu „wir“ bewirkt eine Aufhebung der unterschiedlichen Handlungsebenen, die noch verstärkt wird durch die Situationsanalogie zwischen den in der Nacht Kämpfenden und dem in der Nacht trotz seiner Erschöpfung Lesenden. Peter Weiss gestaltet inhaltlich und sprachlich einen Prozeß von identifikatorischem Mitleid und von Solidarisierung, indem er einige Sätze von Savigny und Corréard an einer entscheidenden Stelle des Geschehens in seinen Text einmontiert.“

³⁸³ Vgl. Karen Hvidtfeldt Madsen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 72

Strukturmerkmale des Gemäldes erkennt und beschreibt, zeigt Peter Weiss ihn an dieser Stelle des Romans inmitten einer ästhetischen Schulung³⁸⁴, einem fortgeschrittenen *Learning by doing*. Peter Weiss zeigt seinen zukünftigen Chronisten hier aber auch in einem selbständigen Prozess der Bildaneignung, in dem nach und nach das Kompositionsprinzip des Bildes aufgeschlüsselt und weitere Details ausfindig gemacht werden:

„Ich begann zu begreifen, wie sich die Anordnung der Formen beim Auswägen innerhalb einer Steigerung ergab, und wie die Einheitlichkeit sich zusammenfügte aus Kontrasten. Dunkles stieß, genau gezeichnet, an Helles, immer leitete die beleuchtete Kontur eines Profils, eines Rückens, einer Wade über zu beschattetem Stoff, Holz oder Fleisch, oder der schwarze Schnitt eines Kopfs, einer Hand, einer Hüfte hob sich ab von schimmerndem Tuch, Himmel, Wasser.“ (ÄdW, II, S. 28)

Dem noch zaghaften „ich begann zu begreifen“ folgt ein genaues Erfassen der Wahrnehmungsgegenstände auf dem *Floß der Medusa* und ihrer Beziehung untereinander, gleichzeitig werden die Lichtverhältnisse „auf der monochrom wirkenden Bildfläche“ (ÄdW, II, S. 21) und der nachhaltige Eindruck „eines plötzlichen Erlöschens“ (ebd.), der sich in der ersten Begegnung vor dem Großformat eingestellt hatte, überwunden und differenziert. Im Vergleich zwischen den beiden Sintflut-Darstellungen rückt Weiss' Protagonist wieder von der ersten Person Singular ab und wechselt in den Plural, obgleich sowohl die Wüstenepisode als auch der Nachtrag zu Poussins und Géricaults Bild als ein intrinsischer, subjektivistischer Prozess erkennbar ist. Damit verdrängt Weiss' Ich-Figur imaginär ihr Alleinsein und überführt das Schiffbruchbild in ein Paradigma für die Situation der Gruppe. Der Erkenntnisgewinn, der als *Quintessenz* aus dem Bildvergleich gewonnen wird, ist zwar als einzelner erarbeitet, aber er wird für eine imaginäre Gruppe stellvertretend formuliert.

Ostentativ ist in der nachfolgenden Prosaepisode der Plural „wir“ und „uns“ eingesetzt. Den Schiffbruch, den Géricault mit seinem Bild *Scène du Déluge* abermals wirkungsvoll inszeniert, liest der Ich-Erzähler als eine künstlerische Umsetzung der psychischen Verfasstheit des Malers, seiner künstlerischen Isolation und fortschreitenden Desorientierung. Der Schiffbruch wird zum Topos des Untergangs, dem sich der Maler mit seiner existentiellen Herangehensweise an Kunst selbst aussetzt. Wie die Schiffbrüchigen ohne rettende Arche ihrer Verderbnis überantwortet sind und keinen Halt in der aufgewühlten See finden, so repräsentiert der Bildgehalt der Sintflut gleichzeitig die psychische Grenzsituation Géricaults, der selbst ohne Rückhalt ist:

„Bei aller Verlassenheit, Verdammnis im Bild des Poussin, blieb dem Beschauer eine schwermütige Andacht erhalten, Géricault zog uns in eine Preisgabe allen Rückhalts, zwang uns hinein in seinen angstvollen Traum. Seltsam war auch Poussins Welt, doch behielten wir gegenüber ihrer Abgeklärtheit unsre Besinnung, Géricault versetzte uns in Bestürzung, in-

³⁸⁴ Vgl. Armin Bernhard: Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Frankfurt/M., 1994, S.188/189: „Im Vordergrund des Kunstbegriffs der Weiss'schen Ästhetik steht demgemäß, dass in der Kunst ein Ereignis oder eine Situation dergestalt ästhetisch zum Ausdruck gebracht wird, dass die vor sich hintretenden Menschen in der Lage sind, den ihr inhärenten allgemeinen Erfahrungsmomenten auf die Spur zu kommen. In den Kunstwerken artikuliert sich ein bestimmtes Erfahrungspotential, dessen zentrale Merkmale die rezipierenden Individuen in einem sinnlich-geistigen Aneignungs- und Verarbeitungsprozeß allmählich identifizieren können.“

dem er uns einblicken ließ in den Prozeß eines leidenschaftlichen psychischen Geschehns.“ (ÄdW, II, S. 32)

Offenkundig ist der Protagonist in seiner Bewertung dieser radikalen Position, die in Géricaults Kunst sichtbar wird, jedoch noch uneins. Die Position, die Géricault mit seinem Bild formuliert, ist zwar in der Radikalisierung der künstlerischen Aussagen, der Bildmächtigkeit, der Poussinschen Schiffbruchszene überlegen, gleichzeitig ist darin jedoch eine Gefährdung zu sehen, die der Text mit den zusammengesetzten Verben „erhalten bleiben“ (für Poussin) und „hinein ziehen“ bzw. „hinein zwingen“ (für Géricault) signalisiert und durch die Substantive „Verlassenheit, Verdammnis“ (Poussin) *versus* „Preisgabe allen Rückhalts“ (Géricault) zusätzlich betont.

Bleibt Poussin mit seinem Bild noch in einer symbolistischen Umsetzung des Sintflut-Topos, die eine „Andacht“ evoziert und dem Ich-Erzähler durchaus abgeklärt und „seltsam“ vorkommt, so verläuft die Rezeption des Bildes von Géricault ohne eine pittoreske oder andächtige Rückzugsmöglichkeit. Vielmehr wird gerade durch den Kontrast zu Poussin hervorgehoben, dass der Betrachter des Géricault-Bildes Gefahr läuft, die „Besinnung“ zu verlieren. Der Ich-Erzähler geht sogar so weit, zu behaupten, dass sich der psychische Entgrenzungszustand des Malers auf die Rezeptionsebene überträgt und im Moment der Beschäftigung mit dem Bild wiederholt: Das heißt, die Wirkung, die von Géricaults Sintflut-Bild ausgeht, ist so stark, dass sie den Betrachter gewissermaßen in einen Sog zieht und sich so der „angstvolle() Traum“ des Malers als hochgradig irrationalen Anteil seines Kunstschaffens ebenfalls beim Betrachter einstellt. Um in dieser Position die eigene Gefährdetheit zu überwinden oder zu relativieren, wechselt der Text von der nicht näher bestimmten Personalisierung „dem Betrachter“ in den Plural „wir“ und „uns“, um sich so imaginativ des Beiseins der anderen zu versichern. Gleichzeitig wiederholt dieser Wechsel ins Plural die aus dem *Floß der Medusa* bekannte Identifikation³⁸⁵ des Ich-Erzählers mit den Schiffbrüchigen.

Auch in Géricaults *Scène du Déluge* führt der dynamische Impetus durch das kenternde Floß und der sich am Bootsrand festklammernden Hände, unweigerlich zur Identifikation mit der Notlage der Kenternden. In den „Figuren in ihrer Reihung um das Boot“ (ÄdW, II, S.32) findet der Ich-Erzähler zwangsläufig abermals das Äquivalent seiner eigenen Situation und der seiner Begleiter. Erkennbar sieht sich dabei der Ich-Erzähler in einem Dilemma ausgesetzt: Im Vergleich zwischen Poussin und Géricault überzeugt der Maler vom *Floß der Medusa* eindeutig, weil seine Bildausführung eines ähnlich gearteten Topos weitaus existentieller ausfällt und zusätzlich den Status einer „Vision“ erhält. Sowohl hinsichtlich der Farbgebung als auch mit Blick auf die malerischen Details stellt *Scène du Déluge* einen Vorläufer für das weltberühmte Schiffbruchbild dar und antizipiert den dort bekannten ästhetischen Rigorismus. Diesen Nachweis zu erbringen, dass bereits in Géricaults „Jugendarbeiten“ (ÄdW, II, S. 31) die dunkle Koloratur und der Nihilismus in der Darstellung überwiegen, ist die eigentliche Intention des Ich-Erzählers an dieser Stelle der *Ästhetik des Wider-*

³⁸⁵ Vgl. Michael Hofmann: Ästhetische Erfahrungen in der historischen Krise, a.a.O., S. 84

stands. Dieser muss aber erkennen, dass der weitere Aneignungsprozess um Géricault und seinem künstlerischen Werk nicht auf eine bestimmte punktuelle Erkenntnis eingrenzbar ist, sondern stets ein mehrschichtiges, nicht vorhersehbares und nicht genau kalkulierbares Ergebnis nach sich ziehen würde³⁸⁶.

Dieses Ergebnis aber markiert eine Entscheidung, die der Ich-Erzähler nach einem Abwägungsprozess (Bezeichnend hierfür sind die Satzanfänge: „Er, der eingreifen wollte“, „Und doch war es mir“, „Vielleicht verstand er nicht“) kurzzeitig zu treffen meint: sich demonstrativ von Géricaults existentieller Kunst abzuwenden.

Die Spurensuche nach den frühen Arbeiten und ihrem vorherrschenden Tenor führt gleichzeitig die fortschreitende psychische Entgrenzung des Malers vor Augen, wie sie sich bereits in der Wüstenepisode abgezeichnet hatte. Mit der Vergegenwärtigung der letzten Bilder, die Géricault gemalt hat und die als künstlerische Präfigurationen des Scheiterns und des Todes³⁸⁷ interpretiert werden, schließt sich für den Protagonisten der Kreis „seines kurzen Hierseins“ (ÄdW, II, S. 33) und führt schließlich zum emanzipatorischen Schritt, sich vom französischen Maler zu verabschieden und ihm die weitere Aufmerksamkeit als Rezipient zu entziehen. Sich durchaus über den Widerspruch bewusst, den ausführlichen Reflexionsprozess zu Géricault *ad hoc* zu beenden, heißt es:

„Plötzlich interessierte es mich nicht mehr, die Rätsel seines Lebens zu lösen. Alles, was ich wissen wollte, war mir bekannt. Mit seinem Geben und Nehmen stand er in den universellen Beziehungen und Verbindungen, die den Grund der künstlerischen Tätigkeit ausmachten.“ (ÄdW, II, S. 33)

Ausgerechnet der Hinweis auf den Universalismus, dem Géricault mit seinem Kunstschaffen angehört, stellt sich hier als ein für die *Ästhetik des Widerstands* untypischer Allgemeinplatz vor und widerspricht dem stets um Differenzierung und Individualisierung bemühten Urteilsvermögen des Ich-Erzählers. Fast erweckt er damit sogar den Eindruck, als ob Géricaults Teilhabe an der universellen Idee von Kunst das eigentliche Resümee seines gründlichen Bemühens um das *Floß der Medusa* und die anderen Werke des Malers sind. Dem Universalismus räumt die *Ästhetik des Widerstands* ohnehin einen hohen Stellenwert³⁸⁸ ein, so dass es nicht der gründlichen Analyse des Schiffbruchbildes bedurft hätte, um zu dem

³⁸⁶ Dieses Sicht-Verweigern einer Wahrheit ist in der pluralistisch ausgelegten Struktur der *Ästhetik des Widerstands* angelegt und findet in zahlreichen Äußerungen des Romans sowie in den *Notizbüchern* seine Bestätigung; Vgl. Peter Weiss: Nb. 1971-1980, a.a.O., S. 55/56: „Ich befinde mich in den Vorräumen eines Gesamtkunstwerks, in dem Wort, Bild, Musik, filmische Beweglichkeit untrennbar voneinander sind, in dem es keine einzelnen, abgeschlossenen Stadien gibt, sondern nur ein Fortsetzen, ein Wiederaufnehmen, ein Variieren und Verwandeln von Zeichen meiner Existenz. Das Manuskript, mit dem ich mich seit mehr als einem Jahr beschäftigt habe, könnte jetzt schon wieder anders geschrieben werden. Gewisse Geschehnisse sind in den Vordergrund gerückt worden, anderes ließe sich jetzt hervorheben.“

³⁸⁷ Vgl. ÄdW, II, S. 32: „Der zwischen Säcken schlafende Knecht in dem überdimensionierten, halb aus der Toröffnung herausgefahrenen Karren glich, mit seinem härenen Gewand und weitem Schlapphut, dem Tod, die abgeschirrten Pferde standen unbewacht in der Gewitterschwüle, am lehmigen, von Rädern zerpflogten Weg.“

³⁸⁸ Vgl. Friedeman J. Weidauer: Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss, a.a.O., S. 199: „Die Thematik des Romans, das Gegeneinander von Überwältigung und Widerstand bzw. Heimatlosigkeit und Geborgenheit in einem festen Zusammenhalt, die sich in der Zeit zwischen 1937 und 1945 besonders zuspitzt, soll durch die Einbeziehung der gesamten geschilderten Zeit als Universale der Menschheitsgeschichte dargestellt werden.“ Vgl. ÄdW, II, S. 256: „Vom Zeitpunkt an, der dem Datum meiner Geburt entsprach, wollte ich die Vergangenheit des Lands

dass es nicht der gründlichen Analyse des Schiffbruchbildes bedurft hätte, um zu dem Schluss zu gelangen, dass Géricault mit seinem *Oeuvre* an der universellen Vorstellung von Kunst teilhat. Wie aber ist diese unmotiviert wirkende Absage an Géricault und seine Bildkunst zu verstehen? Zunächst zeigt ein genauerer Blick auf die *Ästhetik des Widerstands* und vor allem auf die Parissequenz, dass Peter Weiss diese plötzliche Abkehr des Ich-Erzählers von Géricault in einem Impuls bereits vorbereitet und damit die erste Zäsur in der Beschäftigung mit dem französischen Maler eingeleitet hat³⁸⁹. Während in der Schlussbetrachtung das Interesse an Géricault angeblich vollständig erlischt, kommt es während der Begegnung mit dem *Floß der Medusa* im Pariser Louvre zu einer ersten Abweichung von einem bislang beschleunigten Erkenntnisprozess:

„Plötzlich kam ich nicht weiter bei der Bemühung, das Bild zu verstehn, allzuviel schien es zu enthalten vom persönlichen Wesen des Malers, von der Unruhe, der Unzufriedenheit, die ihn selbst zerfraß“. (ÄdW, II, S. 22)

Auch hier taucht mit den Begriffen „Unruhe“ und „Unzufriedenheit“ bereits eine kritische Nuance in der Auseinandersetzung um die Malerpersönlichkeit auf, die mit dem pejorativen Verb „zerfraß“ den degenerativen Verlauf charakterisiert, der bereits mit Géricaults übersteigter Empathie gegenüber den Schiffbrüchigen einsetzt. Mit diesem Einschub zeigt sich der Ich-Erzähler irritiert darüber, wie er in seiner weiteren Einschätzung Géricault gegenüber verfahren soll; in einer Sache nicht weiterzukommen, wie es hier formuliert wird, signalisiert die eigene Unzulänglichkeit, das bislang Erfahrene abschließend bewerten zu können. Das Unbehagen indes, das sich hier Raum verschafft, resultiert aus der Beobachtung, dass Géricault Anteile seines „persönlichen Wesens(s)“ in der Komposition des Bildes unterbringt respektive seine eigene „Unruhe“ und „Unzufriedenheit“.

Hierzu geht der Protagonist noch weit vor der eigentlichen Absage an den französischen Maler auf Distanz. Peter Weiss hat einerseits mit dieser auftauchenden Dissonanz indirekt eine selbstkritische Kommentierung zu seiner eigenen Kunst lanciert, die vor allem in der Frühphase mehrheitlich das eigene Ich thematisiert und den inneren Konflikten³⁹⁰ Raum gegeben hat – „allzuviel schien es zu enthalten vom persönlichen Wesen“ (ÄdW, II, S. 22), diese Bewertung trifft vor allem für das zumeist schwedischsprachige Prosawerk von Peter Weiss zu – andererseits ist der Protagonist mit dieser Abgrenzung von Géricault gehalten, seinen persönlichen Weg zu beschreiten und sein eigenes Ich aus der zu schreibenden

kennenlernen. Bei den Ausblicken ins Mittelalter, oder, wie früher geschehn, in die Antike, hatte sich in mir der Sinn für universale Zusammenhänge herangebildet ...“

³⁸⁹ Vgl. Karl-Josef Müller: Haltlose Reflexionen. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, a.a.O., S. 103: „... „Géricault zog uns in eine Preisgabe allen Rückhalts, zwang uns hinein in seinen angstvollen Traum.“ (II, 32) Es besteht die Gefahr, sich in diesem Traum zu verlieren. Dieser Gefahr kann, so muß das abrupt einsetzende Desinteresse an Géricaults Schicksal und Werk gedeutet werden, einzig durch die Abwendung vom Anblick des Unerträglichen ausgewichen werden.“

³⁹⁰ Vgl. Peter Weiss: Rekonvaleszenz, a.a.O., S.347: „Seit Jahren habe ich mich mit meinen Träumen und mit dem Nachspüren innerer Monologe nicht mehr beschäftigt, damit war ich fertig, das hatte ich früher zur Genüge getan, die äußeren Vorkommnisse waren jetzt wichtiger, und wenn es um mich gehen sollte, so konnte es sich nur darum handeln, welche Stellung ich in der Außenwelt einnahm, für wen ich Partei ergriff.“

Chronik fernzuhalten³⁹¹. Insofern sind die diagnostischen Begrifflichkeiten „Zustand des Gefangenseins“ (ÄdW, II, S. 32) und „Gebrochenheit“ (ÄdW, II, S. 33), die für Géricault gelten, ein selbstreferentieller Hinweis darauf, Kunst nicht im autotherapeutischen Sinne zu funktionalisieren. Auch wenn die „schwermütige Andacht“, die „Verlassenheit“ und die „Verdammnis“ aus Poussins Sintflut-Bild keine Alternative zu Géricaults „angstvollen Traum“, seine „Bestürzung“ und seinen „Prozeß eines leidenschaftlichen psychischen Geschehns“ darstellen, so ist der Ich-Erzähler zum Abschluss der Parissequenz gehalten, seinen individuellen ästhetischen Weg zu bestimmen und ihn vor allem gegenüber Gefährdungen und Ablenkungen zu sichern; diese künstlerische Arbeit wird bekanntermaßen die Erstellung einer Chronik³⁹² sein:

„Während der Sommermonate ... festigte sich in mit die Grundlage für eine Arbeit, die ich als meine zukünftige ansah, ohne sie noch genau benennen zu können. Nur eine Klangfarbe hatte sich eingestellt, die es mir möglich erscheinen ließ, allen Gedanken und Erfahrungen Ausdruck zu geben. Worte oder Bilder würden ihre Medien sein, je nach Bedarf.“ (ÄdW, I, S. 305)

Die psychische Entgrenzung, in der sich Géricault befindet, ist dem Ich-Erzähler Synonym für einen negativen Entwicklungsprozess und stellt gleichzeitig ein Paradigma dafür dar, dass ein existentiell ausgerichtetes Kunstschaffen zum eigenen Untergang führt. Davon aber muss sich Weiss' Chronist notwendigerweise distanzieren, um sein eigenes gigantisches Projekt nicht aus den Augen zu verlieren und um sich nicht „zugrundegehn (zu sehen) als Geschlagener“ (ÄdW, II, S. 33), wie es für Géricault gilt. So sehr der Ich-Erzähler stets auch als Chronist für das Leben Géricaults und für das künstlerische Projekt des Malers arbeitet, so sehr fördert diese Nähe zwangsläufig Details zutage, die dem Protagonisten zur Warnung gereichen, mit seinem Stoff anders zu verfahren und eine Arbeitsweise zu entwickeln, die angemessen auf die Umwelt reagiert und dabei den Schutz der eigenen Person nicht aus den Augen verliert³⁹³.

³⁹¹ Vgl. Berthold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S.236: „Wegen des (bloß) subjektiven Gehalts wird das Bild schließlich unzulänglich in dem Maße, wie der Erzähler es auf seinen Nutzen hin betrachtet. Die Bedeutung zieht sich zu einer ungewissen, nur in der Person Géricaults und seiner Zerrüttung begründeten zusammen. Die Malweise ist den Verhältnissen, den zu bewältigenden, geschilderten Situationen nicht angemessen – unter dem für die Gegenwart des Erzählers gültigen Maßstab.“

³⁹² Vgl. Bernd Rump: Herrschaft und Widerstand, a.a.O., S. 67; Vgl. Ursula Heuenkamp: Angelus novus oder der Erzähler in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Norbert Krenzlin (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit einem Roman, Berlin, 1997, S. 103: „Denn der Erzähler ist, obwohl Figur auf der Geschehenesebene, eben doch von dieser durch sein Amt. Die Welt erzählend zu begreifen, durch die Überzeugungskraft des ästhetischen Arrangements abgehoben.“

³⁹³ Vgl. Berthold Rürger: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 236: „Wegen des (bloß) subjektiven Gehalts wird das Bild schließlich unzugänglich in dem Maße, wie der Ich-Erzähler es auf seinen Nutzen hin betrachtet. Die Bedeutung zieht sich zu einer ungewissen, nur in der Person Géricaults und seiner Zerrüttung begründeten zusammen. Die Malweise ist den Verhältnissen, den zu bewältigenden, geschilderten Situationen nicht angemessen – unter dem für die Gegenwart des Erzählers gültigen Maßstab. Der Erzähler macht einen Gegensatz aus zwischen Géricaults Parteinahme und dem hilflos geführten Leben. „Sein Leben aber war das eines in die Enge gedrängten, Einkapselten, der Haß auf die Überheblichkeit, die Eitelkeit der Gesellschaft trieb ihn in den Zusammenbruch.“ (ÄdW II, 23) Es ist nicht zu übersehen, dass ihm der Widerspruch nicht glücken konnte, weil er zunehmend auf der sich ausweitenden persönlichen Misere als Erkenntnisgrundlage aufbaut.“

Die Radikalität der Position, die Géricault nicht nur in der Komposition für das *Floß der Medusa*³⁹⁴ einnimmt, sondern auch für sein eigenes Dasein verfolgt, bringt den Ich-Erzähler in ein auszugleichendes Dilemma. Einerseits ist er affiziert von diesem Existentialismus, der Géricault gegenüber den anderen Künstlern, die in der *Ästhetik des Widerstands* auftreten, auszeichnet; andererseits erscheint ihm dieser Wesenszug für die eigene zu bewältigende Arbeit³⁹⁵ als zunehmend gefährdend. In der fortschreitenden Erzählzeit gilt es, die ambivalente Haltung unbedingt zu durchbrechen und eine Entscheidung herbeizuführen, die Géricaults künstlerische Leistung würdigt und seinen Einfluss auf die eigene Arbeit sichert und rigoros von den Anteilen trennt, die sich nachteilig auf das eigene Projekt auswirken können. Die Empathie, die Weiss und der für ihn sprechende Protagonist gegenüber Géricault hegen³⁹⁶, findet aber ihren Ausdruck in der Würdigung seines Kunstschaffens als einen für den Maler nachhaltigen therapeutischen Prozess:

„Und doch war es mir noch nie so deutlich geworden, wie in der Kunst Werte geschaffen werden konnten, die ein Versperrtsein, eine Verlorenheit überwand, wie mit der Gestaltung von Visionen versucht wurde, der Melancholie Abhilfe zu leisten.“ (ÄdW, II, S. 33)

³⁹⁴ Vgl. ÄdW, II, S. 22: „Sein Unterfangen war es gewesen, die Letzten zu malen, die noch fähig waren, sich emporzustrecken.“

³⁹⁵ Vgl. Bernhard Rump: Herrschaft und Widerstand, a.a.O., S. 67

³⁹⁶ Dieter Strützel: Variationen des Überlebens. Peter Weiss’ „10 Arbeitspunkte des Autors in der Welt der Destruktion“, a.a.O., S. 213: „Weit stärker aber ist die künstlerisch-ästhetische Gemeinsamkeit, erscheint Géricault als Wegbegleiter eines ganz neuen Weiss’schen künstlerischen Credo ... Wer die Rekonvaleszenz gelesen hat, wird kaum zu entscheiden wagen, wie weit dieses Porträt Géricaults ein tiefes Verständnis für den anderen, die Projektion eigener Erfahrung in ein anderes Leben oder gar eine Beichte des Peter Weiss sind

„Unter uns die langsame, weiche Katastrophe, der langsame, weiche Zerfall. Die Welt geht unter! Was redest du, antwortete meine Mutter, sag nicht solche Dummheiten! Aber die Welt geht unter, langsam und wogend auf dem Meeresboden ...“ (*Situation*, S. 99)

Peter Weiss' erst jüngst entdeckter Roman *Situation*, eine literaturgeschichtliche wie poetologische *Trouvaille*¹, zeigt in diesem ausgewählten Fragment eine Trias aus Vorstellunggehalten, die sein gesamtes Werk nachweislich geprägt haben. Es sind dies hoch potente Basisfiguren, die in der alles umkreisenden Mutterfigur gleichermaßen ihren ästhetischen Widerhall finden wie in den Untergangsvisionen und den Metaphern von Meer, Strand und Schiff.

Es konnte in dieser Studie nachgewiesen werden, dass Peter Weiss seit jeher die nautisch-maritimen Motive im surrealistisch-psychoanalytischen Sinn aufgeladen hat und in der Kernparabel vom *Floß der Medusa* - der Kulmination des Schiffbruchs - alle Untergangsvisionen bündelt. Peter Weiss hat in seinem Werk auf ein eigenes Zeichen- und Referenzsystem vertraut, das geradezu obsessiv am Topos des Untergangs gebunden ist.

Situation, ein rätselhafter Roman aus Weiss' frühem Kunstschaffen, belegt diese Obsession als eine frühe poetologische Orientierung:

"Vor einer Weile glaubte ich, daß das Schiff am Sinken sei, sagte er, aber jetzt kann es sich vielleicht noch eine Weile über Wasser halten, mit leichter Schlagseite. Das war die Schlußreplik" (*Situation*, S. 189).

Im Géricaultblock liegt diese Voreinstellung als eine Präsenz des Verschwindens in seiner ästhetisch höchsten Ausprägung vor.

Der Untergang ist der exponierte Vorstellungsinhalt in der *Ästhetik des Widerstands*. Der Schlussroman lässt sich von seinem Auftakt an als ein *Kompendium* an gewonnenen Bildszenen lesen, die den Untergang literarisieren und ihn geradezu heraufbeschwören². Ihm wird in verschiedenen Variationen das Wort geredet: "Apokalypse" (*ÄdW*, I, S. 299), "Niedergang" (*ÄdW*, I, S. 283), "Auflösung" (*ÄdW*, II, S. 22), "zugrunde richtet" (*ÄdW*, II, S. 68), "Untergang der Republik" (*ÄdW*, II, S. 89), "weggesunken" (*ÄdW*, II, S. 107), "mehr und mehr fortgetrieben" (*ÄdW*, III, S. 37), "Untergang in der Ausweglosigkeit"

¹ Vgl. Peter Weiss, *Die Situation*. Roman. Aus d. Schwedischen v. Wiebke Ankersen. Mit e. Nachwort d. Übersetzerin, Frankfurt/M., 2000

² Vgl. Gwang-Hun Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, a.a.O., S. 16: "Der Künstler konfrontiert sich mit extremen Erfahrungen wie Tod, Untergang, Undurchschaubarkeit und Katastrophe und verwandelt dieses durch schonungslose Darstellung in den relativ klaren Sinnzusammenhang des ästhetischen Gebildes."

mehr fortgetrieben (ÄdW, III, S. 37), "Untergang in der Ausweglosigkeit" (ÄdW, III, S. 39), "Abgrund, in den jeder von uns gesunken ist" (ÄdW, III, S. 203).

Hier findet sich die für Weiss bezeichnende "Poetik des Abgrunds"³ als ein ureigenes Grundmuster in Peter Weiss' Werk, das als Tiefendimension eine auffällige Dynamik der Vertikalen zeigt. Weiss' Schlussroman legt ein Geflecht an punktuellen Korrespondenzen zum Untergang an, in denen vornehmlich ein ästhetisches Ereignis reflektiert wird⁴.

So wie die *Ästhetik des Widerstands* eine permanente Todesnähe⁵ thematisiert, so sehr legt es Peter Weiss darauf an, eine Ästhetik vorzulegen, die dem Untergang trotzt. Hauptthema des Romans, auf den vor allem der III. Band hinausläuft, ist der Tod und damit der Untergang der Widerstandskämpfer in den faschistischen Folterkammern von Plötzensee. Ist am Ende des Romans auch der Untergang mit dem Zusammenbruch der faschistischen Gewaltherrschaft positiv konnotiert, so ist das Bewusstsein der Protagonisten so angereichert, dass dieser Untergang des Totalitarismus eine weitreichende Desillusionierung bereithält. Die untergegangene Diktatur offenbart vor allem die darin Untergegangenen. Lotte Bischoff, als die Überlebende einer lebensgefährlichen Schiffspassage, reflektiert den Untergang inmitten einer fortgesetzten Bombardierung:

"In dieser Nacht im Garten, während die Einäscherung der Stadt fortschritt, war nur noch Beklommenheit in ihr. Zum ersten Mal zweifelte sie daran, ob die Kraft in der Kette noch halten könne. Es waren ihrer doch nur noch so wenige, mitten in den Massen der Unbelehrbaren, die dem Feind, in der Raserei seines Untergangs, immer noch beistanden. Einmal hatte sie geglaubt, daß diese wenigen als viele gelten müßten, doch weniger und weniger waren sie geworden, es gab nur noch die, die von Tausenden, Hunderten, schließlich von ein paar Dutzend übriggeblieben, waren. Was sollte werden aus diesem Land, das jetzt fast all derer beraubt worden war, die ihm ein neues Gesicht hätten geben können." (ÄdW, III, S. 239)

Diese Untersuchung hat versucht, anhand eines metaphorischen Gerüsts, der maritimen Emblematis, vor allem der beiden Metaphern FLOß und SCHIFFBRUCH, einen Weg aufzuzeigen, der Peter Weiss auszeichnet. Dabei sind viele Schauplätze besichtigt worden, die anteilig in die Brillanz des Kunstessays zum *Floß der Medusa* einfließen.

Der subtile Konstrukteur, der Collagist, der Maler, der multiple Künstler Peter Weiss hat sich in seinem Schlussroman vollends entfaltet. Besonders am Schiffbruch lässt sich dieser Nachweis erbringen. Nicht zuletzt diese ästhetische Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit hat den Umfang der Studie notwendig gemacht. Weiss sprach häufig von den 'Ablagerungen' und 'Schichten', hinter denen sich das Bild, das Wort, das eigentliche Ergebnis befinde.

³ Karl Heinz Götze: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss, Opladen, 1995

⁴ So wird das erste Mal innerhalb der *Ästhetik des Widerstands* vom "Untergang" gesprochen, als der Ich-Erzähler und Münzenberg über die Tagebücher und die Pariser Prosa Heinrich Heines sprechen. Vgl. ÄdW, I, S. 164: "Ach, so hatte Heine gerufen, ich sehe dies alles voraus, und mich beschleicht unsägliche Trauer, wenn ich an den Untergang denke, mit dem das siegreiche Proletariat meine Verse bedroht, die ins Grab sinken werden mit der ganzen romantischen Welt."

⁵ Vgl. ÄdW, III, S. 238: " Sie hatte ihnen ihren Tod schon angesehen, als sie noch lebten. Der Tod war eingemeißelt gewesen in ihre Züge, als sie, im Sommer, vom baldigen Frieden sprachen, und von ihren Hoffnungen ..."

Diesen Aneignungsprozess, den er selbst ohne Unterlass betrieb und seinem Protagonisten zumutete, gibt er seinem Leser mit auf den Weg. Es ist ein widerständiger, schwieriger - aber lohnenswerter Weg.

Es hat sich gezeigt, wie konservativ Weiss auf der einen Seite verfährt, indem er die einstigen Wahrnehmungsbilder nicht aufkündigt. Auf der anderen Seite drängt sein eigener Progress die Wort-Bilder immer wieder auf einen ultimativen Stand, der alte und neue Sehweisen zusammenführt. Die Verlebendigung des Géricault-Gemäldes und der Schiffspassage Lotte Bischoffs - die beiden großen maritimen Szenen des Romans - entstammen denselben Voraussetzungen seines Autors, die in den frühen Prosastücken aufzufinden sind.

Mit den nautischen Bildern bewahrte sich Peter Weiss selbst seinen 'Ozeanischen Lebens-Traum' – wie es im *Chevaltext* heißt - der ihn inmitten einer zerreißen Welt wachsam hielt.

LITERATURVERZEICHNIS

I. Primärliteratur:

In der Regel folgen die hier zitierten Werke den bei *Subrkamp* erschienenen Einzelausgaben. Die sechsbändige Ausgabe wird für die Texte *Rekonvaleszenz*, *Von Insel zu Insel*, *Der Fremde* und für die *Ästhetik des Widerstands* bemüht. In: Peter Weiss: Werke in sechs Bänden. Hrsg. vom Suhrkamp-Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss, Frankfurt/M., 1991. Die in der Arbeit verwendeten Abkürzungen sind in Parenthese und tauchen kursiv gesetzt dann im Haupttext auf.

Weiss, Peter:

10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt. In: (ders.) *Rapporte* 2, Frankfurt/M. 1971, S. 14-23

Abschied von den Eltern, Frankfurt/M., 1961 (*Abschied*)

Avantgarde Film, Aus dem Schwedischen übersetzt und hrsg. v. Beat Mazenauer, Frankfurt/M., 1995

Avantgarde Film. In: (ders.) *Rapporte*, Frankfurt/ M., 1968, S. 7-34

Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980, (hrsg. v. Beat Mazenauer. Mit 16 Abbildungen), Leipzig, 1992 (*Briefe*)

Das Duell, Frankfurt/M., 1972 (*Duell*)

Das Gespräch der drei Gehenden, Frankfurt/M., 1963

Der Fremde, Prosa 1, Frankfurt/M., 1991 (*Fremde*)

Der große Traum des Briefträgers Cheval. In: (ders.) *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968, S. 36-50

Der Maler Peter Weiss. Bilder: Zeichnungen. Collagen, Berlin, o.J. (1982)

Der Schatten des Körpers des Kutschers, Frankfurt/M., 1964

Die Ästhetik des Widerstands, Prosa 3, Frankfurt/M., 1991 (ÄdW, I-III, Seitenzahl)

Die Besiegten, Frankfurt/M., 1985

Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt/M., 1965

Die Situation, Roman. Aus d. Schwedischen v. Wiebke Ankersen. Mit e. Nachwort d. Übersetzerin, Frankfurt/M., 2000 (*Situation*)

Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, Drama in zwei Akten, Frankfurt/M., 1964

Fluchtpunkt, Frankfurt/M., 1965 (*Fluchtpunkt*)

- Gespräch über Dante.** In: (ders.) *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968, S. 142-169
- Inferno.** Stück und Materialien. Mit e. Nachwort hrsg. V. Christoph Weiß, Frankfurt/M., 2003
- Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache.** In: (ders.) *Rapporte*, Frankfurt/M. 1968, S. 170-187
- Meine Ortschaft.** In: (ders.) *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968, S.113-124
- Notizbücher 1960-1971** (2 Bd.), Frankfurt/M., 1982 (Nb. 1960-1971)
- Notizbücher 1971-1980** (2 Bd.), Frankfurt/M., 1981 (Nb. 1971-1980)
- Rapporte**, Frankfurt/M., 1968
- Rapporte 2**, Frankfurt/M., 1971
- Rede in englischer Sprache.** In: Volker Canaris (Hrsg.): *Über Peter Weiss*, Frankfurt/M., 1970, S. 9-14
- Rekonvaleszenz**, Prosa 2, Frankfurt/M., 1991 (*Rekonvaleszenz*)
- Traktat von der ausgestorbenen Welt.** (Peter Ulrich Weiss) in: Museum Bochum, Autoren und Gunilla Palmstierna-Weiss. Der Maler Peter Weiss. Bilder. Zeichnungen. Collagen, Bochum. o.J., S. 51-62
- Von Insel zu Insel**, Prosa 1, Frankfurt/M., 1991 (*Insel*)
- Vorübungen zum dreiteiligen Drama divina commedia.** In: (ders.) *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968, S.125-141

II. Sekundärliteratur zu Peter Weiss:

Hier werden sämtliche für diese Arbeit relevanten Monographien, Biographien, Aufsätze, Sammelbände und Jahrbücher aufgeführt, die sich unmittelbar auf das Werk von Peter Weiss beziehen.

A

- Andersch**, Alfred: *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze*, Zürich, 1977
- Andersch**, Alfred: *Wie man widersteht. Reichtum und Tiefe von Peter Weiss.* In: (ders.): *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend. Reportagen und Aufsätze*, Zürich, 1977, S. 143-153
- Ankersen**, Wiebke Annik: „Ein Querschnitt durch unsere Lage“. *Die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*, St. Ingbert, 2000
- Arnold**, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 37. Peter Weiss, München, 1982

B

- Badenberg, Nana:** Die Ästhetik und ihre Kunstwerke. Eine Inventur. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberg, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 114-162
- Badenberg, Nana:** Kommentiertes Verhältnis der in der *Ästhetik des Widerstands* erwähnten bildenden Künstler und Kunstwerke. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberg, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 163-230
- Bauer, Gerhard/u.a.:** Wahrheit in Übertreibungen. Schriftsteller über die moderne Welt, Bielefeld, 1989
- Baumgart, Reinhard:** Ein Skizzenbuch, spätgotisch. In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1960, S. 54-57
- Beise, Arnd:** Peter Weiss: Stuttgart, 2002
- Berg, Magnus/Munkhammar, Birgit:** Über die Mythen in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): 'Zerstörung, Rettung des Mythos durchs Licht', Frankfurt/M., 1986, S. 199-216
- Bernhard, Armin:** Der Bildungsprozeß in einer Epoche der Ambivalenz. Studien zur Bildungsgeschichte in der *Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1996
- Bernhard, Armin:** Kultur, Ästhetik und Subjektentwicklung. Edukative Grundlagen und Bildungsprozesse in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Frankfurt/M., 1994
- Bessen, Ursula:** Eine „destruktive Gewaltfigur“ oder Abschied von Mutter und Medusa. In PWJb8, S. 89-96
- Best, Otto F.** Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz, Bern, 1971
- Best, Otto F.:** Selbstbefreiung und Selbstvergewaltigung. Der Weg des Peter Weiss. In: Merkur, In: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (24), 1970, S. 933-948
- Birkmeyer, Jens:** Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Wiesbaden, 1994
- Bohrer, Karl Heinz:** Die 'Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement - Die Geschichte eines Individualisten. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): Peter Weiss, Frankfurt/M., S. 182-207
- Bohrer, Karl Heinz:** Katastrophenphantasie oder Aufklärung? Zu Peter Weiss' 'Die Ästhetik des Widerstands'. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (30), 1976, S. 85-90
- Bommert, Christian:** Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der 'Ästhetik des Widerstands', Opladen, 1991
- Bourguignon, Annie:** Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden, St. Ingbert, 1997

Bourguignon, Annie: Peter Weiss' schwedischsprachige Prosa. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992, S. 13-28

Braun, Volker: Ein Ort für Peter Weiss. In: PWJb7, S. 19-27

Breuer, Ingo: Gestische Bilder im „Marat/Sade“. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberg, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 37-47

Bürger, Christa (Hrsg.): 'Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht', Frankfurt/M., 1986

Burmeister, Axel: Peter Weiss - Assimilation und Integration in Schweden. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss - Werk und Wirkung, a.a.O., S. 39-42

C

Canaris, Volker (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1970

Capelle, Ruth M.: Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“ (Teil 1) / (Teil 2). In: tendenzen147/148. 26-29/75-79

Chaumont, Jean-Michel: Der Stellenwert der „Ermittlung“ im Gedächtnis von Auschwitz. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 77-96

Claas, Herbert: Ein Freund nicht, doch ein Lehrer. Brecht in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Karl Heinz Götze/ Klaus R. Scherpe: Die 'Ästhetik des Widerstands' lesen. Über Peter Weiss, Berlin. 1981, S. 146-149

Claßen, Ludger/**Vogt**, Jochen: „Kein Roman überhaupt“?? Beobachtungen zur Prosaform der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 134-163

Cohen, Robert: Bio-Bibliographisches Handbuch zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“, Berlin, 1989

Cohen, Robert: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk, Stuttgart, 1992

Cohen, Robert: Understanding Peter Weiss, Columbia/South Carolina, 1993

Cohen, Robert: Versuche über Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1989

D

Dilly, Heinrich: Die Kunstgeschichte in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 296-311

Drougge, Per: Peter, der Maler. Über das bildkünstlerische Werk. In: Gunilla Palmstierna Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., 1991., S. 63-89

Dunker, Axel: Den Pessimismus organisieren: eschatologische Kategorien in der Literatur zum Dritten Reich, Bielefeld, 1994

Dunz-Wolff G., Goebel H., Stüsser, J. (Hrsg.): Lesergespräche. Erfahrungen mit Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Hamburg, 1988

Dwars, Jens-F./Strützel, Dieter/Mieth, Mathias (Hrsg.): Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss, Köln, 1993

E

Eldh, Åsa: The Mother in the Works and Life of Peter Weiss, Frankfurt/M., 1990

Ellis, Roger: Peter Weiss in Exile. A Critical Study of His Works, Berkely, 1980

Engel, Ulrich: Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie "Die Ästhetik des Widerstands", Münster, 1997

Erbel, Kunibert: Sprachlose Körper und körperlose Sprache. Studien zu „innerer“ und „äußerer“ Natur in „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, St. Ingbert, 1991

Ernst, Maria: Die Brecht-Figur in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: PWJb7, 82-96

Esselborn, Hans: Die experimentelle Prosa Peter Weiss' und der nouveau roman Robbe-Grillet. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992, S. 29-48

F

Falkenstein, Henning: Peter Weiss. Köpfe des 20. Jahrhunderts, Band 125, Berlin, 1996

Fetscher, Justus/Lämmert, Eberhard/Schutte, Jürgen: Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik, Würzburg, 1991

Feusthuber, Birgit: Najaden und Sirenen. Weiblichkeitsbilder in der 'Ästhetik Widerstands'. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 97-110

Feusthuber, Birgit: Von der Leuchtkraft der Bilder. Von den Stürzen ins Schweigen. Von der Wirklichkeit des Traums und der Utopie der Erinnerung. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und Literarische Tradition in der 'Ästhetik des Widerstands' von Peter Weiss, Stuttgart. 1988, S. 59-78

Feusthuber, Birgit: Weibliche Spurensuche in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Jürgen Gabers (et. al.): Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Lüneburg, 1990, S. 207-237

Friedrich, Gerhard: Auf der Suche nach Herakles. Zu Peter Weiss' Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), Luzern/Mannenberg, 1990, S. 124-132

G

Gabers, Jürgen/Hagsphil, Jens-Christian/Kramer, Sven, Schreiber, Ulrich: Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Lüneburg, 1990

Geissler, Christian: Von der Zärtlichkeit menschlichen Lernens. Von der Härte menschlichen Hoffens. In: Karl Heinz Götze/Klaus R. Scherpe: Die 'Ästhetik des Widerstands' lesen. Über Peter Weiss, Berlin, 1981, S. 12-17

Gerlach, Ingeborg: Die ferne Utopie. Studien zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, Aachen, 1991

Gerlach, Rainer (Hrsg.): Peter Weiss, Frankfurt/M., 1984

Gerlach, Rainer: Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss. In: (ders.) (Hrsg.): Peter Weiss, Frankfurt/M., 1984, S. 147-181

Gerlach, Rainer: Leben im Exil. Drei Briefe von Peter Weiss. In: (ders.) (Hrsg.): Peter Weiss, Frankfurt/M., 1984, S. 15-31

Gieselheld, Günter: Kunstwerke in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), a.a.O., S. 205-207

Götze, Karl Heinz/Scherpe, Klaus R.: Die 'Ästhetik des Widerstands' lesen. Über Peter Weiss, Berlin, 1981

Götze, Karl Heinz: Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche. In: Hans Höller (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Petra Göllner, Renate Langer, Birgit Feusthuber, Michaela Heberling, Wolfgang Tonninger, Frank Zeller: Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstumens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Stuttgart, 1988, S. 173-196

Götze, Karl Heinz: Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss, Opladen, 1995

Grimm, Christa: 'Und die einzige Rettung ist der Wundbrand der Wachheit'. Aspekte der Wahrnehmung und Erkenntnis im Werk von Peter Weiss. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., 1991, S. 110-119

Gwang-Hun, Moon: Schreiben als Anders-Lesen. Avantgardismus, Politik und Kultursemantik in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1999

H

Haiduk, Manfred: Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 59-78

Haiduk, Manfred: Summa. Zur Stellung der „Ästhetik des Widerstands“ im Werk von Peter Weiss. In: Karl Heinz Götze/Klaus R. Scherpe: Die 'Ästhetik des Widerstands' lesen. Über Peter Weiss, Berlin, 1981, S. 41-56

Hanenberg, Peter: Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben, Berlin, 1993

- Hartmann**, Karl Heinz: Peter Weiss: Die Ermittlung. In: Harro Müller-Michaels (Hrsg.): Deutsche Dramen. Interpretation zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Band II: Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß, Weinheim, 1996 (3), S. 162-183
- Heidelberger-Leonard**, Irene (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994
- Heidelberger-Leonard**, Irene: *Abschied von den Eltern, Fluchtpunkt, Die Ästhetik des Widerstands* - eine autobiographische Trilogie? In: Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), Luzern/Mannenberg, 1990, S. 39-46
- Heidelberger-Leonard**, Irene: Auschwitz, Weiss und Walser. Anmerkungen zu den ‚Zeitschaften‘ in Ruth Klügers „weiter leben“. In PWJb4, S. 78-89
- Heidelberger-Leonard**, Irene: Die zwei Seelen von Peter Weiss. Zur 'Rekonvaleszenz'. In: (dies.) (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 15-24
- Heidelberger-Leonard**, Irene: Jüdisches Bewußtsein im Werk von Peter Weiss. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992, S. 49-64
- Heidelberger-Leonard**, Irene: „Die Kunst zu erben“ oder Der Gebrauchswert der „Divina Commedia“ für Peter Weiss. In: Hans Höller (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Petra Göllner, Renate Langer, Birgit Feusthuber, Michaela Heberling, Wolfgang Tonninger, Frank Zeller: Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Stuttgart, 1988, S. 21-28
- Herdig**, Klaus: Arbeit als Widerstandsleistung. Geschichte – durch Kunst zu bewegen?. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1984, S. 246-284
- Hermant**, Jost/ Silberman Marc (Ed.): Rethinking Peter Weiss, New York, 2000
- Hermant**, Jost: Das Floß der Medusa. Über Versuche, den Untergang zu überleben. In: In: Karl Heinz Götze/Klaus R. Scherpe: Die „Ästhetik des Widerstands“ lesen. Über Peter Weiss, Berlin, 1981, S. 112-120
- Herrmann**, Hans Peter: „Totalität“ und „Subjekt“ in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb5, a.a.O., S. 120-146
- Heukenkamp**, Ursula: Angelus Novus oder der Erzähler in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Norbert Krenzlin (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit einem Roman, Berlin, 1987., S. 100-121
- Hiekisch**, Sepp: Zwischen surrealistischem Protest und kritischem Engagement. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Nr. 37. Peter Weiss, München, 1982, S. 22-38
- Hiekisch-Picard**, Sepp: Der Maler Peter Weiss. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): Peter Weiss, Frankfurt/M., 1984, S. 93-115
- Hoffmann**, Raimund (Hrsg.): Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984

- Hofmann**, Michael (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992
- Hofmann**, Michael: Antifaschismus und poetische Erinnerung der Shoah. Überlegungen zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb3, S. 122-134
- Hofmann**, Michael: Artikulierte Erinnerung. Neuere Untersuchungen zu Peter Weiss' 'Ästhetik des Widerstands'. In: Weimarer Beiträge (38), 1992, S. 587- 600
- Hofmann**, Michael: Ästhetische Erfahrung in der historischen Krise. Eine Untersuchung zum Kunst- und Literaturverständnis in Peter Weiss' Roman „Die Ästhetik des Widerstands“, Bonn, 1991
- Hofmann**, Michael: Das Gedächtnis des NS-Faschismus von Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“ und Uwe Johnsons „Jahrestagen“. In: PWJb4, S. 54-77
- Hofmann**, Michael: Der älteste Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb1, S. 42-58
- Hofmann**, Michael: Peter Weiss' Dante-Rezeption und die poetische Erinnerung der Shoah. In: PWJb6, S. 94-109
- Hofmann**, Michael: Zerbersten, Zersägen Sprengen. Zeit-Bilder im literarischen Werk von Peter Weiss. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenber, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 91-99
- Holdenried**, Michaela: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., 1991, S. 155-173
- Höller**, Hans (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Petra Göllner, Renate Langer, Birgit Feusthuber, Michaela Heberling, Wolfgang Tonninger, Frank Zeller: Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und Literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Stuttgart, 1988
- Höller**, Hans: „Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander. Ein Kommentar zu ÄdW I, 7-15: In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und Literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Stuttgart, 1988, S. 143-172
- Honold**, Alexander/**Schreiber**, Ulrich (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenber, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 114-162
- Honold**, Alexander: Das Gedächtnis der Bilder. Zur Ästhetik der Memoria bei Peter Weiss. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenber, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan

Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 100-113

Honold, Alexander: Deutschlandflug: Der fremde Blick des Peter Weiss. In: Jost Hermand/Marc Silberman (Ed.): Rethinking Peter Weiss, New York, 2000, S. 175-200

Horn, Peter: Diskurs über die lang andauernde unästhetische Praxis der Kultur und Kulturwissenschaften in der Metropole und den Kulturkolonien und über die Notwendigkeit einer neuen ästhetischen Praxis anhand des Romans *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. In: Acta Germanica Vol. 16, 1983, S. 173-246

Howald, Stefan: Peter Weiss zur Einführung, Hamburg, 1994

Huber, Andreas: Mythos und Utopie. Eine Studie zur *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, Heidelberg, 1990

Hvidtfeldt Madsen, Karen: Widerstand als Ästhetik. Peter Weiss und *Die Ästhetik des Widerstands*. Aus d. Dänischen v. Ursula Kleinen und Monika Wesemann, Wiesbaden, 2002

I

Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), Luzern/Mannenberg, 1990

Ivanovic, Christine: Der Schritt zur Vernunft. Peter Weiss' Dante-Diskurs als Paradigma einer Dichtung nach Auschwitz. In: PWJb6, S. 68-93

J

Jenny, Urs: „Abschied von den Eltern“. In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1960, S. 47-50

Jochem, Klaus: Widerstand und Ästhetik bei Peter Weiss. Zur Kunstkonzeption und Geschichtsdarstellung in der „Ästhetik des Widerstands“, Berlin, 1984

K

Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg, 1991

Kammler, Clemens: Menschen-Bilder. Zu Peter Weiss' Erzählung „Das Duell“. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 25-38

Kammler, Clemens: Selbstanalyse - Politisches Journal - Lebensphilosophie. Der widersprüchliche Verlauf von Peter Weiss' „Rekonvaleszenz“. In: PWJb3, S. 105-121

Kessler, Achim: „Schafft die Einheit!“. Die Figurenkonstellation in der *Ästhetik des Widerstands*, Berlin, 1997

Kessler, Achim: Dichtung und Wahrheit. Die allegorische Konstruktion der Hodann-Figur im Hinblick auf die Entwicklung des Ich-Erzählers in der „Ästhetik des Widerstands“. In: PWJb7, S. 50-81

- Kesting**, Hanjo: Die Ruinen eines Zeitalters. Über die 'Ästhetik des Widerstands' von Peter Weiss. In: (ders.) Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur, Bonn, 1982, S. 207-216
- Kienberger**, Silvia: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten, Opladen, 1994
- Kiener**, Petra: Peter Kien nicht vergessen! Zum Gedächtnis eines, der nicht entkam. In: PWJb5, S. 19-36
- Kiesel**, Helmuth: Ästhetik des Schreckens oder Ästhetisierung des Schreckens. Eine Anmerkung zu Karl Heinz Bohrs Verwischung der Differenz zwischen Peter Weiss und Ernst Jünger. In: Das Argument 30, 1988, H. 5, S. 710-714
- Knittel**, Anton Philip: Erzählte Bilder der Gewalt. Die Stellung der „Ästhetik des Widerstands“ im Prosawerk von Peter Weiss, Konstanz, 1996
- Knittel**, Anton Philip: Medusas Metamorphosen. Stefan Schütz' *Medusa* und Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Orbis Literarum 1991, 46, S. 305-320
- Knoche**, Susanne: Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberger, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 48-63
- Köberle**, Matthias: Deutscher Habitus bei Peter Weiss. Studien zur „Ästhetik des Widerstands“ und zu den „Notizbüchern“, Würzburg, 1999
- Koch**, Rainer/**Mazenauer**, Beat: Die unabgeschlossene Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 156-176
- Koch**, Rainer: Das angestrebte Beharren auf Gesinnungs-Kompromissen und die heimliche Hoffnung des Peter Weiss. In: PWJb2, S. 87-117
- Koch**, Rainer: Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit. Zur Produktivität des Mythos in moderner Literatur und Philosophie, Bielefeld, 1990
- Koch**, Rainer: Sammelbände zur *Ästhetik des Widerstands*. Kleine Bestandsaufnahme nach 10 Jahren. In: PWJb1, S. 147-154
- Köppen**, Manuel. Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss - Werk und Wirkung, Bonn, 1987, S. 9-26
- Krause**, Andreas: Citoyen im Spiegelkabinett. Nachgelesen: „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: PWJb7, S. 30-49
- Krause**, Rolf D.: Faschismus als Theorie und Erfahrung. 'Die Ermittlung' und ihr Autor Peter Weiss, Frankfurt/M., 1982
- Krause**, Rolf D.: Peter Weiss in Schweden. Verortungsprobleme eines Weltbürgers. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): Peter Weiss, Frankfurt/M., 1984, S. 57-90

Krenzlin, Norbert (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit einem Roman, Berlin, 1987

Kuhn, Juliane: „Wie setzen unser Exil fort“. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss, St. Ingbert, 1995

Kuon, Peter: „...dieser Portalheilige zur abendländischen Kunst ...“ Zur Rezeption der Divina Commedia bei Peter Weiss, Pier Paolo Pasolini und anderen. In: PWJb6, S. 42-67

L

Laaban, Ilmar: Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., S. 90-109

Langer, Renate: Der Sohn des Guerilleros. Imaginationen von Klassenkampf und präödi-palem Drama in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberger, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 64-76

Langer, Renate: Peter Weiss und die Zeichen der Körper. In: Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), Luzern/Mannenberg, 1990, S. 47-65

Langer, Renate: Wir sehn nur ihr Verstummen. Zur Sprachproblematik bei Peter Weiss. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Stuttgart, 1988, S. 39-58

Lee, Heewon: Kunst, Wissen und Befreiung. Zu Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 2001

Lee, Sang-Myon: Peter Weiss' Marat, Sade“ und das Theater des „Kalten Krieges“. Eine theaterwissenschaftliche Inszenierung der „Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“ 1964 – 1989/90, Berlin, 1993

Lilienthal, Volker: Literaturkritik als politische Lektüre. Am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Berlin, 1988

Lindner, Burkhardt: Anästhesie. Die dantesche „Ästhetik des Widerstands“ und die „Ermittlung“. In: Jürgen Gabers (et. al.): Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Lüneburg, 1990, S. 114-128

Lindner, Burkhardt: Der große kommunistische Traum des Schriftstellers Peter Weiss. Zur „Rekonvaleszenz“, zur Dante-Prosa und zur „Ästhetik des Widerstands“. In: Michael Hofmann (Hrsg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss, St. Ingbert, 1992, S. 65-78

Lindner, Burkhardt: Der Widerstand und das Erhabene. Über ein zentrales Motiv der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: Martin Lüdke/Delf Schmidt (Hrsg.): Wider-

stand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss (Literaturmagazin 27), Reinbek b. Hamburg, 1991, S. 28-44

Lindner, Burkhardt: Die Unzeit der „Ästhetik des Widerstands“. Gesten der Wahrnehmung. In: PWJb9, S. 115-129

Lindner, Burkhardt: Halluzinatorischer Realismus. „Die Ästhetik des Widerstands“, die „Notizbücher“ und die Todeszonen der Kunst. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 164-204

Lüdke, Martin/**Schmidt**, Delf (Hrsg.): Widerstand der Ästhetik? Im Anschluß an Peter Weiss (Literaturmagazin 27), Reinbek b. Hamburg, 1991

Lüttmann, Helmut: Die Prosawerke von Peter Weiss, Hamburg, 1972

M

Mayer, Hans: Rede auf Peter Weiss. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Nr. 37. Peter Weiss, München, 1982, S. 11-15

Mazenauer, Beat: Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiographischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss. In: PWJb2, S. 41-50

Mazenauer, Beat: Lebenslandschaften in den Bildern von Peter Weiss. In: Alexander Honold/Ulrich Schreiber (Hrsg.): Die Bilderwelten des Peter Weiss. Mit Beiträgen von: Nana Badenberger, Ingo Breuer, Michael Hofmann, Alexander Honold, Stefan Howald, Susanne Knoche, Renate Langer, Beat Mazenauer und Peter Spielmann, Berlin, 1995, S. 13-25

Meier, Reinhard: Peter Weiss. Von der Exilsituation zum politischen Engagement, Zürich, 1971

Melberg, Arne: Helden und Opfer in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durchs Licht“, Frankfurt/M., 1986, S. 217-227

Messmann, Alfred: Kunst als Spiegel. Zum Verhältnis von Kunst und Subjekterfahrung, dargestellt an P. Weiss' Interpretation von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“. In: Manfred Holodyski/Wolfgang Jantzen (Hrsg.): Studien zur Tätigkeitstheorie V. Persönlicher Sinn als gesellschaftliches Problem. Materialien über die 5. Arbeitstagung zur Tätigkeitstheorie A.N. Leontjews v. 20.-22.1.1989 in Bremen, Bielefeld, 1989, S. 93-100

Meyer, Marita: Eine Ermittlung. Fragen an Peter Weiss und an die Literatur des Holocaust, St. Ingbert, 2000

Meyer, Stephan: Kunst als Widerstand. Zum Verhältnis von Erzählen und ästhetischer Reflexion in Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“, Tübingen, 1989

Müller, Jost: Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die „Ästhetik des Widerstands“ und die Krise des Marxismus, Wiesbaden, 1991

Müller, Karl-Josef: Der schöne Schein des Todes. Plötzensee in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: Gerhard R. Kaiser (Hrsg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg, 1991, S. 257-267

Müller, Karl-Josef: Haltlose Reflexion. Über die Grenzen der Kunst in Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*, Würzburg, 1992

Müller-Michaels, Harro (Hrsg.): Deutsche Dramen. Interpretation zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Band II: Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß, Weinheim, 1996

Müller-Richter, Klaus: Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzeption der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis. In: PWJb6, S. 116-137

Müser, Mechthild: Gespräch mit Hans Coppi über die „Rote Kapelle“ und wie der Mord an seinen Eltern sein Leben bestimmte. In: PWJb6, S. 23-41

Müssener, Helmut: „Du bist draußen gewesen.“ Die unmögliche Heimkehr des exilierten Schriftstellers Peter Weiss. In: Justus Fetscher (Hrsg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik, a.a.O., S. 135-151

Müssener, Helmut: „Ich lebte eben da“. Peter Weiss im schwedischen Exil. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., 1991, S. 39-62

N

Nieraad, Jürgen: Kunstwerk und Sprachwerk. Bilderfahrung und Erzählverfahren in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Jürgen Gabers et al. (Hrsg.): Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Lüneburg, 1990, S. 173-206

O

Oesterle, Kurt: Das mythische Muster. Untersuchungen zu Peter Weiss' Grundlegung einer Ästhetik des Widerstands, Tübingen, 1989

Oesterle, Kurt: Tübingen, Paris, Plötzenssee ... Peter Weiss' europäische Topographie des Widerstands, der Selbstbefreiung und des Todes. In: PWJb2, S. 21-40

Olbrich, Harald: „Die Ästhetik des Widerstands“ als Herausforderung: Zum Umgang mit bildender Kunst. In: Norbert Krenzlin: (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit einem Roman, Berlin, 1987, S. 122-134

P

Palmstierna-Weiss, Gunilla/Schutte, Jürgen (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M, 1991

Peter Weiss Jahrbuch 1. Hrsg. v. Rainer Koch/Martin Rector/Rainer Rother/Jochen Vogt. Opladen, 1992 (PWJb1)

Peter Weiss Jahrbuch 2. Hrsg. v. Rainer Koch/Martin Rector/Rainer Rother/Jochen Vogt, Opladen, 1993 (PWJb2)

Peter Weiss Jahrbuch 3. Hrsg. v. Rainer Koch/Martin Rector/Rainer Rother/Jochen Vogt, Opladen, 1994 (PWJb3)

Peter Weiss Jahrbuch 4 Hrsg. v. Martin Rector/Jochen Vogt. Unter Mitwirkung von Irene Heidelberger-Leonard, Christa Grimm und Alexander Stephan, Opladen, 1995 (PWJb4)

- Peter Weiss Jahrbuch 5.** Hrsg. v. Martin Rector/Jochen Vogt, Opladen, 1995 (PWJb5)
- Peter Weiss Jahrbuch 6.** Hrsg. v. Martin Rector/Jochen Vogt, Opladen, 1996 (PWJb6)
- Peter Weiss Jahrbuch 7.** Hrsg. v. Michael Hofmann/Martin Rector/Jochen Vogt. Unter Mitwirkung von Christa Grimm und Alexander Stephan, Opladen, 1997 (PWJb7)
- Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert,** Band 8. 1999. Hrsg. v. Michael Hofmann/Martin Rector/Jochen Vogt in Verbindung mit der Internationalen Peter Weiss Gesellschaft, St. Ingbert, 1999 (PWJb8)
- Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert,** Band 9. 2000. Hrsg. v. Michael Hofmann/Martin Rector/Jochen Vogt in Verbindung mit der Internationalen Peter Weiss Gesellschaft, St. Ingbert, 2000 (PWJb9)
- Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Jahrhundert,** Band 10. 2001. Hrsg. v. Michael Hofmann/Martin Rector/Jochen Vogt in Verbindung mit der Internationalen Peter Weiss Gesellschaft, St. Ingbert, 2001 (PWJb10)

R

- Rector,** Martin (Hrsg.): Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, Opladen, 1999
- Rector,** Martin: Artistische Unmittelbarkeit. Peter Weiss' Lesart von Géricaults „Floß der Medusa“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 24./25.04.1993, Nr. 94, S. 66
- Rector,** Martin: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats. In: Martin Rector: (Hrsg.): Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen, Opladen, 1999
- Rector,** Martin: Frühe Absonderung, später Abschied. Adoleszenz und Faschismus in den autobiographischen Erzählungen von Georges-Arthur Goldschmidt und Peter Weiss. In: PWJb4, S. 122-139
- Rector,** Martin: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: PWJb1, S. 24-41
- Rector,** Martin: Örtlichkeit und Phantasie. Zur inneren Konstruktion der „Ästhetik des Widerstands“. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 104-133
- Rector,** Martin: Sechs Thesen zur Dante Rezeption. In: PWJb6, S. 110-115
- Rieping,** Franz: Reflexives Engagement. Studien zum literarischen Selbstbezug bei Peter Weiss, Frankfurt/M, 1991
- Rizzo,** Robert: „Ihr, die ihr vor diesem Bild steht (...), seid die Verlorenen, denen, die ihr verlassen habt, gehört die Hoffnung“. Weiss, Géricault und das „Floß der Medusa“. In: Internationale Peter Weiss-Gesellschaft: Ästhetik, Revolte und Widerstand im Werk von Peter Weiss. Ergänzungsband: Dokumentation zu den Peter-Weiss-Tagen in der Kampnagel-Fabrik Hamburg (4.-13. November 1988), Luzern/Mannenberg, 1990, S. 211-230
- Rother,** Rainer: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur, Stuttgart, 1990

Rother, Rainer: Erschriebene Kontinuität. 'Die Ästhetik des Widerstands' von Peter Weiss. In: (ders.) Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur, Stuttgart, 1990, S. 96-137

Rump, Bernd: Herrschaft und Widerstand. Untersuchungen zu Genesis und Eigenart des kulturphilosophischen Diskurses in dem Roman „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Aachen, 1996

Rünger, Berthold: Rationale Katharsis in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Christa Bürger (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, Frankfurt/M., 1986, S. 228-239

S

Scherpe, Klaus R.: Die *Ästhetik des Widerstands* als *Divina Commedia*. Peter Weiss' Künstlerische Vergegenständlichung der Geschichte. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss - Werk und Wirkung, Bonn, 1987, S. 88-99

Scherpe, Klaus R.: *Die Ästhetik des Widerstands*. Peter Weiss' Traum von der Vernunft. In: In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., S. 242-266

Scherpe, Klaus R.: Die rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945, Köln, 1992

Scherpe, Klaus R.: Die Rekonstruktion der Revolution in der Literatur. Peter Weiss' Traum der Vernunft in der „Ästhetik des Widerstands“. In: (ders.) Die rekonstruierte Moderne. Studien zur deutschen Literatur nach 1945, Köln, 1992, S. 189-214

Schieb, Roswitha: Das teilbare Individuum. Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahn und Peter Weiss, Stuttgart, 1997

Schmelzkopf, Christiane: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschen Literatur nach 1945, Hildesheim, 1983

Schmidt-Henkel, Gerhard: Die Wortgrafik des Peter Weiss. In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1960, S. 15-24

Schmitt, Maria C.: Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“. Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis, St. Ingbert, 1986

Schulz, Genia: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman, Stuttgart, 1986

Schulz, Genia: Der Tod in den Texten von Peter Weiss. In: Jürgen Gabers et al. (Hrsg.): Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Lüneburg, 1990, S. 162-172

Schumacher, Ernst: „Die Ermittlung“ von Peter Weiss. In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1960, S. 69-91

Schweikert, Uwe: Kunst als Widerstand, Widerstand als Kunst. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Nr. 37. Peter Weiss, München, 1982, S. 107-114

Schwerte, Hans: Herakles und der Kentaur. Anmerkungen zu Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“. In: Hans Höller (Hrsg.): Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und Literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Stuttgart, 1988, S. 1-22

Schwöbel, Stefan: Autonomie und Auftrag. Studien zur Kunsttheorie im Werk von Peter Weiss, Frankfurt/M., 1999

Sebald, W. G.: Die Zerknirschung des Herzens - Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss. In: Orbis Literarum 1986, 41, S. 265-278

Smolczyk, Alexander: Bildersturm - Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands. In: Gerhard Bauer (Hrsg.): Wahrheit in Übertreibungen. Schriftsteller über die moderne Welt, Bielefeld, 1989, S. 295-319

Söllner, Alfons: Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung politischer Ästhetik wider die Verdrängung, Opladen, 1988

Söllner, Alfons: Widerstand gegen die Verdrängung. Peter Weiss und die deutsche Zeitgeschichte. In: Gunilla Palmstierna-Weiss/Jürgen Schutte (Hrsg.): Peter Weiss. Leben und Werk, Frankfurt/M., S. 267-293

Steinlein, Rüdiger: Ein surrealistischer Bilddichter. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): Peter Weiss - Werk und Wirkung, a.a.O., S. 60-87

Stephan, Alexander (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M. 1983

Stoppacher, Peter: Literatur und Gesellschaft am Beispiel der „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss, Graz, 1989

Strützel, Dieter: Variationen des Überlebens. Peter Weiss' „10 Arbeitspunkte eines Autors in der Welt der Destruktion“. In: Dwars, Jens-F./Strützel, Dieter/Mieth, Mathias (Hrsg.): Widerstand wahrnehmen. Dokumente eines Dialogs mit Peter Weiss, Köln, 1993, S. 170-241

T

Tanzer, Christian: „Als hätte man überhaupt keinen Begriff davon, was Tod, Leiden und Krieg überhaupt bedeutet“. Wahrnehmungserweiterung und Darstellung des Grauens in ausgewählten Prosa-Werken von Peter Weiss (Diplomarbeit), Salzburg, 1989

Timmermann, Harry: Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Jürgen Gabers (et. al.): Ästhetik, Revolte, Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss, Lüneburg, 1990, S. 258-271

Tötenberg, Michael: Späte Rückkehr nach Bremen. Peter Weiss und die Stadt seiner Kindheit. In: die horen 27, Heft 125, 1982, S. 113-122

Treichel, Hans-Ulrich: Am eigenen Leib. Sinnliche Erfahrung und ästhetische Wahrnehmung in Peter Weiss' Prosa. In: Karl-Heinz Götze/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Die 'Ästhetik des Widerstands' lesen. Über Peter Weiss, Berlin, 1981, S. 134-145

V

van Hoorn, Tanja: Peter Weiss' „Abschied von den Eltern“ und Marguerite Duras' „Der Liebhaber“. In: PWJb10, S. 75-102

Vance, Kathleen A.: The Theme of Alienation in the Prose of Peter Weiss, Frankfurt/M., 1981

Vanhelleputte, Michel: Zeitgebundenheit und Zukunftsträchtigkeit von Peter Weiss' „Marat/Sade“. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte, Opladen, 1994, S. 51-63

Vogt, Jochen: „Wie könnte dies alles geschildert werden?“ Versuche, die „Ästhetik des Widerstands“ mit Hilfe einiger Vorwürfe ihrer Kritiker zu verstehen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Nr. 37. Peter Weiss, München, 1982, S. 68-94

Vogt, Jochen: „Erinnerung ist unsere Aufgabe“. Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990, Opladen, 1989

Vogt, Jochen: Nur das Opfer kann die Täter verstehen. Über Zugehörigkeitsprobleme bei Peter Weiss. In: (ders.) „Erinnerung ist unsere Aufgabe“. Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990, Opladen, 1989, S. 56-70

Vogt, Jochen: Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamburg, 1987

Vogt, Jochen: Ugolino trifft Medusa: Nochmals über das „Hadesbild“ in der *Ästhetik des Widerstands*. In: Jost Hermand/Marc Silberman (Ed.): Rethinking Peter Weiss, New York, 2000, S. 175-200

Vogt, Jochen: Wie auf den Schultern eine Last von Scheitern. Über „Die Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss. In: (ders.) 'Erinnerung ist unsere Aufgabe' Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990, S. 143- 172

Vormweg, Heinrich: Peter Weiss (Autorenbücher; 21), München, 1981

W

Weidauer, Friedemann J.: Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss. Wiesbaden, 1995

Wiethölter, Waltraud: Mnemosyne oder Die Höllenfahrt der Erinnerung. Zur Ikonographie von Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Mit Beiträgen von Gerhart v. Graevenitz, Fritz Hackert, Hans-Georg Kemper, Lothar Köhn, Günther Mahal, Klaus-Peter Philippi, Hinrich C. Seeba und Waltraud Wiethölter, Tübingen, 1992, S. 217-282

Winkler, Michael: Schreiben im Exil. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1983, S. 228-245

Wolf, Ror: Die Poesie der kleinen Stücke. In: In: Volker Canaris (Hrsg.): Über Peter Weiss, Frankfurt/M., 1960, S. 25-27

Wolff, Rudolf (Hrsg.): Peter Weiss - Werk und Wirkung, Bonn, 1987

Z

Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Mit Beiträgen von Gerhart v. Graevenitz, Fritz Hackert, Hans-Georg Kemper, Lothar Köhn, Günther Mahal, Klaus-Peter Philippi, Hinrich C. Seeba und Waltraut Wiethölter, Tübingen, 1992

III. Sonstige Literatur.

Vor allem Texte zur maritimen Emblematik, Aufsätze, Monographien etc. zum Schiffbruch und seiner Evidenz sind hier versammelt. Ebenso Beiträge, die die Fragestellung dieser Arbeit berühren: Monographien zum Thema der so genannten Lager-Literatur, Abhandlungen zu literarästhetischen, kunsttheoretischen, psychoanalytischen oder phänomenologischen Aspekten.

A

Adorno, T.W.: Erziehung nach Auschwitz. In: *DIE ZEIT*, Nr., v. 1.01.1993, S. 53

Adorno, T.W.: Rückblickend auf den Surrealismus. In: (ders.) *Noten zur Literatur I-V*, Frankfurt/M., 1972, S. 155-162

Aichinger, Ingrid: E.T.A. Hoffmanns Novelle Der Sandmann und die Interpretation Sigmund Freuds. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), Sonderheft, S. 113-132

Aimé-Azam, Denise: *Géricault und seine Zeit*, München, 1967

Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte u. Dokumente. Hrsg. und eingel. v. Günter Metken, Stuttgart, 1976

Aragon, Louis: Der Traum des Bauern. In: *Als die Surrealisten noch recht hatten.* Texte u. Dokumente. Hrsg. und eingel. v. Günter Metken, Stuttgart, 1976, S. 206-214

Aragon, Louis: *Pariser Landleben. Le Paysan de Paris.* Deutsch v. Rudolf Wittkopf. Nachwort von Elisabeth Lenk, München, 1968

Aragon, Louis: Passage des Cosmoramas. In: *Als die Surrealisten noch recht hatten.* Texte u. Dokumente. Hrsg. und eingel. v. Günter Metken, Stuttgart, 1976, S. 189-190

Aragon, Louis: Rede der Phantasie. In: *Als die Surrealisten noch recht hatten.* Texte u. Dokumente. Hrsg. und eingel. v. Günter Metken, Stuttgart, 1976, S. 204-205

Arendt, Hannah: *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*, hrsg. v. Eike Geisel/Klaus Bittermann, Berlin, 1989

Aries, Philippe/**Béjin**, André/ **Foucault**, Michel (Hrsg.): *Die Maske des Begehrens und die Metamorphose der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, Frankfurt/M., 1989

Assmann, Aleida/**Harth**, Dietrich (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M., 1991

Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt/M., 1991, S. 13-35

B

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, München, 1960

Bachmann, Dieter: Folgen eines Untergangs. Géricaults Monstergemälde „Das Floss der Medusa“ – die Vorgeschichte, das Werk und seine Fortsetzung. In: Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 2., Februar 1994, S. 11-35

Bachtin, Michail: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner. Aus d. Russischen v. Michael Dewey, Frankfurt/M. 1989

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort v. Alexander Kaempfe, München, 1969

Bainbridge, Beryl: Nachtlcht. Aus d. Englischen v. Charlotte Breuer, München, 1997

Barnes, Julian: Eine Geschichte der Welt in 10 ½ Kapiteln. Aus d. Englischen v. Gertraude Krueger, Zürich, 1990

Barnes, Julian: A History of the World in 10 ½ Chapters, London, 1990

Baudrillard, Jean: Überleben und Unsterblichkeit. In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Anthropologie nach dem Tode. Vervollkommnung und Unverbesserlichkeit, Frankfurt/M., 1994, S. 335-353

Baumgart, Reinhard: Das Leben - kein Traum Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur. In: Herbert Heckmann (Hrsg.): Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung. Beobachtungen, Erfahrungen, Belege, München, 1984, S. 8-28

Bausinger, Hermann/Beyrer, Klaus/Korff, Gottfried: Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus, München, 1991

Béjin, André: Niedergang der Psychoanalytiker, Aufstieg der Sexologen. In: Philippe Ariès/André Béjin/Michel Foucault (Hrsg.): Die Maske des Begehrens und die Metamorphose der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, Frankfurt/M., 1989, S. 226-252

Belpolti, Marco (Hrsg.): Primo Levi. Gespräche und Interviews. Aus d. Italienischen v. Joachim Meinert, München, 1999

Benjamin, Walter: Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: (ders.): Gesammelte Schriften 2 (Aufsätze, Essays Vorträge) unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Sholem, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwenpnhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 295-310

Benz, Wolfgang: Dimensionen des Völkermords. Die Zahl der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus, München, 1996

- Beradt**, Charlotte: Das Dritte Reich des Traums. Mit einem Nachwort von Reinhart Koselleck, Frankfurt/M., 1994
- Berger**, John: Das Sichtbare und das Verborgene. Essays. Aus d. Englischen v. Kyra Stromberg, München, 1990
- Berger**, Klaus: Géricault und sein Werk. Mit 103 einfarbigen Bildern und 4 Farbtafeln, Wien, 1952
- Bergheim**, Brigitte: Das gesellschaftliche Individuum. Untersuchungen zum modernen deutschen Roman, Tübingen, 2001
- Beutler**, Christian: Paris und Versailles. Reclams Kunstführer Frankreich, hrsg. v. Manfred Wundram, Stuttgart, 1970
- Blume**, Bernhard: Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 2, 1958, S. 145-161
- Blume**, Bernhard: „Die Kahnfahrt“. Ein Beitrag zur Motivgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: Euphorion, 3F., Bd. 51, 1957, S. 355-389
- Blume**, Bernhard: Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Wassers. In: Arcadia I, 1966, S. 18-30
- Blumenberg**, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt/M., 1990
- Blumenberg**, Hans: Die Sorge geht über den Fluß, Frankfurt/M., 1987
- Blumenberg**, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt/M., 1979
- Bock**, Henning/Prinz, Ursula (Hrsg.): J.M.W. Turner. Der Maler des Lichts, Berlin, 1972
- Böhme**, Gernot: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M., 1992
- Bohn**, Volker (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M., 1990
- Bohrer**, Karl Heinz: Ästhetische Negativität, München, 2002
- Bohrer**, Karl Heinz: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit, Frankfurt/M., 1994
- Bohrer**, Karl Heinz: Das absolute Schöne und die Hässlichkeit. Als das Gute und Wahre verschwand: Warum die Moderne die Realität nicht spiegelte. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. November 1999, Nr. 277
- Bohrer**, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt/M., 1996
- Bohrer**, Karl Heinz: Der Lauf des Freitag. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse, München, 1973
- Bohrer**, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, Frankfurt/M., 1983
- Bohrer**, Karl Heinz: Die fliegende Festung. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (55), Nr. 663, Juli 2004, S. 598-609

- Bohrer**, Karl Heinz: Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror, München, 1970
- Bohrer**, Karl Heinz: Die Grenzen des Ästhetischen, München, 1998
- Bohrer**, Karl Heinz: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne, Frankfurt/M., 1989
- Bohrer**, Karl Heinz: Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung, München, 2003
- Bohrer**, Karl Heinz: Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie, München, 2004
- Bohrer**, Karl Heinz: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München, 1988
- Bohrer**, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M., 1981
- Bohrer**, Karl Heinz: Wer war Nadja? In: Andre Breton: Nadja. Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs. Mit einem Nachwort von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt/M., 2002
- Boye**, Karin: Kallocaïn. Roman aus dem 21. Jahrhundert, Frankfurt/M., 1993
- Brandt**, Reinhard: Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen - Vom Spiegel zum Kunstbild, München, 2000
- Brettschneider**, Werner: Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur, Berlin, 1981
- Briegleb**, Klaus: Negative Symbiose. In: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel (Hrsg.): Gegenwartsliteratur seit 1968, Bd. 12 Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. v. Rolf Grimminger, München, 1992, S. 117-150
- Brock**, Bazon/**Preiß**, Achim: (Hrsg.): Ikonographie: Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge), München, 1990
- Brown**, Robert: Analyzing Love, Cambridge, 1987
- Browning**, Christopher R.: Judenmord. NS-Politik, Zwangsarbeit und das Verhalten der Täter. Aus d. Englischen übers. v. Karl Heinz Siber, Frankfurt/M., 2001
- Brüggemann**, Heinz: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform, Frankfurt/M., 1989
- Bürger**, Christa: (Hrsg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durchs Licht“, Frankfurt/M., 1986
- Bürger**, Peter: Über die Wirklichkeit der Kunst. Zur Ästhetik in der Ästhetik des Widerstands. In: Alexander Stephan (Hrsg.): Die Ästhetik des Widerstands, Frankfurt/M., 1984, „S. 285-295

C

- Chargaff**, Erwin: Der Gesang der Sirenen. In: (ders.) Kritik der Zukunft Stuttgart, 1983
- Chargaff**, Erwin: Kritik der Vernunft, Stuttgart, 1983

- Clauß**, Gunter (et al.) (Hrsg.): Wörterbuch der Psychologie, Köln, 1976
- Colpe**, Carsten/Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärten, Frankfurt/M., 1993
- Coppi**, Hans/**Andresen**, Geertje (Hrsg.): Dieser Tod passt zu mir. Harro Schulze-Boysen - Grenzgänger im Widerstand. Briefe 1915 bis 1942, Berlin, 1999
- Corbin**, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840. A. d. Französischen v. Grete Osterwald, Berlin, 1990
- Coubier**, Heinz: Europäische Stadt-Plätze: Genius und Geschichte, Köln, 1985

D

- Darras**, Jaques: La mer hors d'elle meme. L'émotion de l'eau dans la littérature, Paris, 1991
- Das Kalte Herz**. Texte der Romantik: Ausgewählt und interpretiert v. Manfred Frank, Frankfurt/M., 1978
- de Gaulle Anthonioz**, Geniève: Durch die Nacht. Aus d. Französischen v. Andrea Spingler, Hamburg, 1998
- Defoe**, Daniel: Robinson Crusoe. In der Übersetzung v. Hannelore Novak. Mit Illustrationen von Ludwig Richter (insel taschenbuch 1581), Leipzig, 1993
- Didi-Huberman**, Georges: Vor einem Bild. Aus dem Französischen v. Reinhold Werner, München, 2000
- Dieckhöfer**, Klemens: Medizinische Aspekte im Oeuvre von Max Ernst. In: Wulf Herzogenrath (Hrsg.): Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszenen bis 1922, Köln, 1980, S. 70-72
- Dieterle**, Bernard: Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden, Marburg, 1988
- Dorsch**, Friedrich (Hrsg.): Psychologisches Wörterbuch, Göttingen, 1994
- Dresden Sem**: Holocaust und Literatur. Essay. Aus d. Niederländischen übers. v. Gregor Seferens u. Andreas Ecke, Frankfurt/M., 1997
- Düttmann**, Alexander García: Das Gedächtnis des Denkens, Versuch über Heidegger und Adorno, Frankfurt/M., 1991
- Düwell**, Susanne: „Fiktion aus dem Wirklichen“. Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah, Bielefeld, 2004

E

- Eitner**, Lorenz E.A.: Géricault. His life and work, London, 1982
- Eitner**, Lorenz: The open window and the storm-tossed boat: An essay in the iconography of romanticism. In: The Art Bulletin 37, 1955, S. 281-290
- Enzensberger**, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie, Frankfurt/M., 1978
- Enzensberger**, Hans Magnus: Die Große Wanderung. 33 Markierungen. Mit einer Fußnote. Über einige Besonderheiten bei der Menschenjagd, Frankfurt/M., 1992

F

- Fehrerger**, Otto: Die Welt der Vögel. München, 1951
- Fink**, Eugen: Grundphänomene des menschlichen Daseins, München, 1979
- Fink**, Ida: Notizen zu Lebensläufen. Erzählungen. Aus d. Polnischen v. Esther Kinsky, Frankfurt/M., 1998
- Flusser**, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt/M., 1994
- Flusser**, Vilém: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen, 1985
- Fohrmann**, Jürgen: Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der Robinsonaden im 18. Jahrhundert, Stuttgart, 1981
- Fox**, Milton S.: Der Louvre. In: René Huyghes (Hrsg.): Der Louvre in Paris, Köln, 1967, S. 9 f
- Frank**, Manfred: Das Kalte Herz. Texte der Romantik, Frankfurt/M., 1978
- Frank**, Manfred: Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive, Leipzig, 1995
- Frank**, Manfred: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne, Frankfurt/M., 1989
- Freud**, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose („Der Wolfsmann“) (1918). In: (ders.) Zwei Kinderneurosen. Studienausgabe, Bd. VIII, Frankfurt/M., 1982, S. 125-216
- Freud**, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: (ders.) Psychologische Schriften. Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt/M., 1982, S. 241-274
- Freud**, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren (1908). In: (ders.) Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe, Bd. X, Frankfurt/M., 1982, S. 169-181
- Frister**, Roman: Die Mütze oder der Preis des Lebens. Ein Lebensbericht. Aus d. Hebräischen v. Eva und Georges Basnizki, Berlin, 1997

G

- Garber**, Klaus: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, Köln, 1974
- Gaunt**, William: Das Schiff in der Malerei, Bielefeld, 1976
- Gerstenberger**, Heide/Welke Ulrich: Sozialgeschichte der Technik: Von der Kunst des Navigierens zum wissenschaftlich-technischen System der Astro-Navigation. In: Geschichte und Gesellschaft. Erweiterung der Sozialgeschichte, 22. Jahrgang, Göttingen, 1996/ Heft 2, hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler, S. 195-220
- Gesellschaft für Wirtschaftsförderung, Bremen** (Hrsg.): Das Buch der Bremischen Häfen, Bremen, o.J
- Gide**, André: Autobiographisches. Stirb und Werde (u.a.), hrsg. v. Raimund Theis. Aus d. Franz. übertr. von Johanna Borek u. Maria Schäfer-Rümelin, Stuttgart, 1989

Goedde, Lawrence O.: Das Seebild als Historie und Metapher. In: Herren der Meere – Meister der Kunst. Das niederländische Seebild im 17. Jahrhundert. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie im Bodemuseum 21. März – 25. Mai 1997, S. 69

Goldhagen, Daniel Jonah: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust. Aus d. Amerikanischen, Berlin, 1996

Görner, Rüdiger: Das Tagebuch. Eine Einführung, München, 1986

Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre. Mit e. Einf. v. Michel Laclotte, Köln, 1988

Grassi, Ernesto: Kunst und Mythos, Frankfurt/M., 1990

Graves, Robert v.: Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen, Reinbek b. Hamburg, 1984

Greno Verlagsgesellschaft: Schiffbruch der Fregatte Medusa auf ihrer Fahrt nach dem Senegal, im Jahr 1816 oder vollständiger Bericht von den merkwürdigen Ereignissen auf dem Floß, in der Wüste Sahara, zu Saint-Louis und in dem Lager bei Dakar, von J.B. Heinrich Savigny, ehemaligem Wundarzt im Seedienst und Alexander Corréard, Ingenieur-Geograph, beide Schiffbrüchige auf dem Floß, Nördlingen, 1987 (Zitiert als J.B. Savigny/A. Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O.)

Gruenter, Rainer: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik. In: Tradition und Ursprünglichkeit (= Akten des III. Internationalen Germanistik-Kongresses 1965 in Amsterdam.) Hrsg. v. W. Kohlschmidt/H. Meyer, Bern, München, 1966, S. 86-101

Guggenberger, Bernd: Zwischen Postmoderne und Präapokalyptikon: Zurück in die Zukunft oder Nach uns die Maschine? Zur Dialektik von Arbeitsorganisation und Daseinsgestaltung. In: Peter Sloterdijk (Hrsg.): Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft, Bd.2, Frankfurt/M., S. 546-591

Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Übersetzt v. Joachim Schulte, Frankfurt/M., 2001

H

Habig, Inge/Jauslin, Kurt: Der Auftritt des Ästhetischen. Zur Theorie der architektonischen Ordnung, Frankfurt/M., 1990

Hadjinicolaou, Nicos: Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn. Dresden, 1991

Hanimann, Joseph: Vom Schweren. Ein geheimes Thema der Moderne, München, 1999

Hart Nibbrig, Chritiaan L.: Ästhetik der letzten Dinge, Frankfurt/M., 1989

Hartlaub, G.F.: Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder, Breslau, 1922

Hartwich, Wolf-Daniel: Die Sendung Moses. Von der Aufklärung bis Thomas Mann, München, 1997

Heckmann, Herbert (Hrsg.): Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung. Beobachtungen, Erfahrungen, Belege, München, 1984

Heinrich, Klaus: Das Floß der Medusa. In: Schlesier, Renate (Hrsg.): Faszination Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, Frankfurt/M., 1985, S. 335-398

Heinrichs, Hans-Jürgen: Der fremde Blick oder vom Hören und Sehen in Psychoanalyse, Ethologie und Kunst. In: (ders.) Fenster zur Welt. Positionen der Moderne, Frankfurt/M., 1989

Herzberg, Wolfgang: Überleben heißt Erinnern. Lebensgeschichten deutscher Juden, Berlin, 1990

Hinrichs, Ernst (Hrsg.): Kleine Geschichte Frankreichs, Stuttgart, 1994

Hoffman, Detlev/Junker, Almut: Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt, Berlin, 1982

Hofmann, Werner/**Helman**, Edith/**Warnke**, Martin: Goya – „Alle werden fallen“, Frankfurt/M., 1981

Hüttinger, Eduard: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert, In: L. Grote (Hrsg.): Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Bd.6, München, 1970, S. 211-244

Huyghe, René (Hrsg.): Der Louvre in Paris, Köln, 1967

J

Janus, Ludwig/Haibach, Sigurd (Hrsg.): Seelisches Erleben vor und während der Geburt, Neu-Isenburg, 1997, S. 89-102

Johnson, Lee: The "Raft of the Medusa" in Great Britain. In: Burlington Magazine 96, 1954, S. 249-254

Jung, Thomas: Vom Verlassen des Planeten. Skizzen einer 'weltgeschichtlichen Absicht'. In: Dietmar Kamper/Ulrich Sonnenmann (Hrsg.): Atlantis zum Beispiel, Berlin, 1986, S. 194-218

K

Kaiser, Gerhard: Bilder Lesen. Studien zu Literatur und bildender Kunst, München, 1981

Kamper, Dietmar/ Wulf Christoph (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt/M., 1984

Kamper, Dietmar/**Sonnenmann**, Ulrich (Hrsg.): Atlantis zum Beispiel, Berlin, 1986

Kamper, Dietmar/**Wulf**, Christoph (Hrsg.): Anthropologie nach dem Tode. Vervollkommnung und Unverbesserlichkeit, Frankfurt/M., 1994

Kamper, Dietmar/**Wulf**, Christoph (Hrsg.): Anthropologie nach dem Tode. Vervollkommnung und Unverbesserlichkeit, Frankfurt/M., 1994

Kamper, Dietmar: Vom Hörensagen. Kleines Plädoyer für eine Sozio-Akustik. In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt/M., 1984., S. 112-114

- Kellogg**, Rhoda: *Analyzing Children's Art*, Palo Alto (Calif.), 1969
- Kertész**, Imre: *Roman eines Schicksallosen*. Aus d. Ungarischen v. Christina Viragh, Berlin, 1996
- Klein**, Melanie/Riviere, Joan: *Seelische Urkonflikte. Liebe, Haß und Schuldgefühl*, (Aus dem Englischen v. Gerhard Vorkamp) Frankfurt/M., 1983
- Klein**, Melanie: *Das Seelenleben des Kleinkinds und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Stuttgart, 1962
- Klein**, Melanie: *Frühstadien des Ödipuskomplexes. Frühe Schriften 1928-1945*, hrsg. v. Jochen Stork, Frankfurt/M., 1991
- Klüger**, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*, München, 1994
- Kofman**, Sarah: *Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik*, München, 1993
- Kohl**, Norbert: *Inszenierung des Schreckens. Walpoles *Castle of Otranto* und die Grenzen der Phantasie*. In: Horace Walpole: *Die Burg von Otranto. Eine phantastische Geschichte*. Aus dem Englischen von Joachim Uhlmann, Frankfurt/M., 1988, S. 208-240
- Köppen**, Manuel/u.a. (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin, 1993
- Koselleck**, Reinhart: *Zeitgeschichten. Studien zur Historik*. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt/M., 2000
- Koskella**, Gretel A.: *Die Krise des deutschen Romans 1960-1970*, Frankfurt/M., 1986
- Köster**, Paul: Wächters „Lebensschiff“ und Richters „Überfahrt am Schreckenstein“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29, 1966, S. 241-249
- Kronsbein**, Joachim: *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*, München, 1984
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland**: *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Basel, Frankfurt/M., 1993

L

- Lacotte**, Michel/**Cuzin**, Jean-Pierre: *Der Louvre. Die europäische Malerei*, München, 1990
- Landow**, George P.: *Images of crisis. Literary iconology, 1750 to the present*, Boston/Mass., 1982
- Langbein**, Hermann: *Menschen in Auschwitz*, München, 1999
- Lehmann**, Jürgen: *Bekennen - Erzählen - Berichten. Studien zur Theorie und Geschichte der Autobiographie*, Tübingen, 1988
- Leiser**, Erwin: *Leben nach dem Überleben. Dem Holocaust entronnen - Begegnungen und Schicksale*, Königstein/Ts., 1982
- Lepenies**, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1972
- Levi**, Primo: *Die Atempause*, München, 1994
- Levi**, Primo: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München, 1993

- Levi, Primo:** Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht, München, 1992
- Levi, Primo:** Zu ungewisser Stunde: Gedichte. Aus d. Italienischen v. Moshe Kahn, München, 1998
- Lieberman, E. James:** Otto Rank. Leben und Werk. Aus d. Amerikanischen v. Anni Pott, Gießen, 1997
- Liebs, Elke:** Schelme, Schiffbrüchige und Schaulustige - Robinsonaden und Aventüren als Alibi für Zivilisationskritiker, Gottsucher und Erotomanen. In: Hermann Bausinger/ Klaus Beyrer/Gottfried Korff (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus, München, 1991, S. 263-269
- Lobsien, Eckhard:** Landschaft in Texten. Zu einer Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung, Stuttgart, 1981
- Loraux, Nicole:** Herakles: Der Über-Mann und das Weibliche. In: Schlesier, Renate (Hrsg.): Faszination Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, Frankfurt/M., 1985, S. 167-208
- Lorenz, Dagmar C.G.:** Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus Sicht der Verfolgten, Frankfurt/M., 1992
- Lorenzer, Alfred:** Über den Gegenstand der Psychoanalyse oder: Sprache und Interaktion, Frankfurt/M., 1973
- Ludwig, Janus/Haibach, Sigrun:** Seelisches Erleben vor und während der Geburt, Neu-Iseneburg, 1997
- Lyotard, Jean-Francois:** Der/Das Überlebende. In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Anthropologie nach dem Tode. Vervollkommenung und Unverbesserlichkeit, Frankfurt/M., 1994, S.437-462

M

- Magritte, René:** Die Beschaffenheit des Menschen I. Eine Kunst-Monographie v. Axel Müller, Frankfurt/M., 1989
- Marcuse, Herbert:** Triebstruktur und Gesellschaft, Frankfurt/M., 1984
- Martens, Stefan:** Vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende des Vichy-Regimes (1919-1944). In: Ernst Hinrichs (Hrsg.): Kleine Geschichte Frankreichs, Stuttgart, 1994., S. 361-414
- Matejek, Norbert:** Lesererlebnisse. Ein Beitrag zur psychoanalytischen Rezeptionsforschung. Mit e. Vorwort v. Prof. Dr. Gerd Overbeck, Frankfurt/M., 1993
- Mauger, Benig:** Geburt als Metapher – die Geburt des Kindes als Initiation und Transformation. In: Ludwig Janus/Sigurd Haibach (Hrsg.): Seelisches Erleben vor und während der Geburt, Neu-Iseneburg, 1997, S. 89-102
- McKee, Alexander:** In der Todesdrift. Das Floß der Medusa. Mit 11 Abbildungen und 2 Übersichtskarten, München, 1975
- Melville, Herman:** Israel Potter. Seine fünfzig Jahre im Exil. Aus d. Amerikanischen von Uwe Johnson, Frankfurt/M., 1991

Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt/M., 1999

Mertens, Sabine: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, Hamburg, 1987

Meyer, Karl Otto: Szenarien der Illusion: Panoramen und Dioramen. In: TenDenZen 95, Jahrbuch IV, Übersee-Museum Bremen, Bremen, 1995, S. 43-58

Miller, Alice: Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst, Frankfurt/M., 1983

Miller, Alice: Der gemiedene Schlüssel, Frankfurt/M., 1991

Millu, Liana: Der Rauch über Birkenau. Mit e. Vorwort v. Primo Levi. Aus d. Italienischen v. Hinrich Schmidt-Henkel, München, 1997

Millu, Liana: Die Brücke von Schwerin. Aus d. Italienischen v. Hinrich Schmidt-Henkel, München, 1998

Minaty, Wolfgang: Die Loreley. Gedichte. Prosa. Bilder. Ein Lesebuch, Frankfurt/M., 1988

Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarethe: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München, 1967

Moser, Tilmann: Das erste Jahr. Eine psychoanalytische Behandlung. Mit einem Nachwort von Niklaus Roth, Frankfurt/M., 1988

Moser, Tilmann: „Mich will ja keiner!“ Der Körper vergißt nichts. Zu einem Heidelberger Kongreß über die Psychologie der Geburt. In: (ders.): Das zerstrittene Selbst. Berichte, Aufsätze, Rezensionen, a.a.O., S. 111-114

N

Nicolson, B.: The "Raft" from the point of view of subject-matter. In: Burlington Magazine 96, 1954, S. 241 ff.

Nieraad, Jürgen: Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie, Lüneburg, 1994

O

Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt/M., 1980

P

Paech, Joachim: Erinnerungs-Landschaften. In: Manuel Köppen (Hrsg.): Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin, 1993, S. 124-136

Patzer, Franz/**Barth**, Gerda (Hrsg.): Illusion und optische Täuschung. 206. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 1986

Pawelcynska, Anna: Values and Violence in Auschwitz. A Sociological Analysis. (Translated and with an Introduction by Catherine S. Leach), Berkely/Calif., 1979

Pesler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln, 1992

Peters, D.S.: Das Naturkundemuseum als Ort der Forschung und der Wissensvermittlung. In: TenDenZen 95, Jahrbuch IV Übersee-Museum Bremen, Bremen, 1995, S. 59-66

Petersen, Jürgen H.: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, Stuttgart, 1993

Petersen, Swantje: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Studien am Beispiel von S. Lenz – E. Nolde, A. Andersch – E. Barlach – P. Klee, H. Janssen – E. Jünger und G. Becker, Frankfurt/M., 1995

Platen, Edgar: Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik, Tübingen, 2001

Poe, Edgar Allan: A Descent into the Maelström. In: Complete Works Vol. II, Tales, edited by James A. Harrison, New York, S. 225-247

Poelchau, Harald: Die letzten Stunden. Erinnerungen eines Gefängnisfarrers aufgezeichnet v. Graf Alexander Stenbrock-Fermor, Berlin, 1949

Predeville, Brendan: The features of Insanity, as seen by Géricault and by Büchner. In: Oxford Art Journal, Vol. 18, No. 1, 1995, S. 96-115

Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln, 1992

R

Rank, Otto: Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. Mit einem Vorwort von Peter Orban, Frankfurt/M., 1998 (1924)

Rank, Otto: Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie, Wien u. Leipzig, 1918

Rank, Otto: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuche einer psychologischen Mythendeutung, Leipzig, 1909

Rank, Otto: Sexualität und Schuldgefühl. Psychoanalytische Studien, Leipzig, 1926

Reck, Hans-Ulrich: Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien, Würzburg, 1989

Riemann, Fritz: Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie, München, 1961

Roters, Eberhard: Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft, Köln, 1995

Rubin, James H.: Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto. Politics and theory in the early 1820s. In: Art Journal, Vol. 52, Nr.2., 1993, S. 48-57

S

Saher, P.J.: Symbole. Die magische Geheimsprache der Poesie, Ratingen, 1968

Savigny, Heinrich J.B./ Corréard, Alexander: Der Schiffbruch der Medusa. Dokumentarischer Roman, Nördlingen, 1987

- Scheffer**, Bernd: Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie, Frankfurt/M., 1992
- Schlesier**, Renate (Hrsg.): Faszination Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, Frankfurt/M., 1985
- Schnell**, Ralf: Die Literatur der Bundesrepublik. Autoren, Geschichte. Literaturbetrieb, Stuttgart, 1986
- Schulte**, Christoph: Böses und Psyche. Immoralität in psychologischen Diskursen. In: Carsten Colpe/Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hrsg.): Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärten, a.a.O., S. 323-341
- Seel**, Martin: Ästhetik des Erscheinens, München, 2000
- Semprun**, Jorge: Die große Reise, Frankfurt /M., 1981
- Semprun**, Jorge: Rückkehr nach Buchenwald an einem schönen Sonntag. Die Dankrede des Friedenspreisträgers des Deutschen Buchhandels. In: *Franfurter Rundschau*, Nr. 235, v. 10.10.1994, S.8
- Semprun**, Jorge: Schreiben oder Leben. Aus d. Französischen v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/M., 1995
- Semprun**, Jorge: Was für ein schöner Sonntag!, Frankfurt/M., 1984
- Sloterdijk**, Peter (Hrsg.): Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft, 2 Bd., Frankfurt/M., 1990
- Sloterdijk**, Peter (Hrsg.): Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft, Bd.2, Frankfurt/M.
- Sloterdijk**, Peter: Im selben Boot. Versuche über die Hyperpolitik, Frankfurt/ M., 1995
- Smuda**, Manfred (Hrsg.): Landschaft, Frankfurt/M., 1986
- Smuda**, Manfred: Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft. In: (ders.) Hrsg.): Landschaft, Frankfurt/M., 1986, S. 44-69
- Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92**: Seefahrt. Weltausstellung Sevilla, 1992. Thematischer Pavillon, i. d. Übersetzung v. Michael Pfeiffer u.a., Mailand, 1992, S. 15-56
- Sontag**, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M., 1982
- Söntgerath**, Alfred: Pädagogik und Dichtung. Das Kind in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart, 1967
- Starobinski**, Jean: Aktion und Reaktion. Leben und Abenteuer eines Begriffspaares, München, 2002
- Starobinski**, Jean: Melancholie im Spiegel. Baudelaire-Lektüren, München, 1992
- Starobinski**, Jean: Psychoanalyse und Literatur, Frankfurt/M., 1973
- Steinberg**, Paul: Chronik aus einer dunklen Welt. Ein Bericht. Aus d. Französischen v. Moshe Kahn, München, 1998
- Sternberger**, Dolf: Hohe See und Schiffbruch. Verwandlungen einer Allegorie. In: (ders.) Über Jugendstil und andere Essays, Hamburg, 1956, S. 50-61

Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Frankfurt/M., 1974

Stevenson, Robert Louis: Die Entführung, Zürich, 1979, S. 147

Strauß, Botho: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, München, 1999

T

Timm, Werner: Schiffe und ihre Schicksale. Maritime Ereignisbilder, Bielefeld, 1976

Traeger, Jörg: Die Epiphanie auf der Barrikade. Zum Bild der Revolution bei Delacroix. In: Bazon Brock/ Achim Preiß (Hrsg.): Ikonographie: Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge), München, 1990

Tranströmer, Tomas: Die Erinnerungen sehen mich. Aus d. Schwedischen v. Hanns Gös-
sel, München, 1999

U

Übersee-Museum Bremen (Hrsg.): Ein Rundgang mit Fotos v. Hed Saerben-Wiesner u.
Erläuterungen v. Rainer Mammen, Bremen, 1979

Übersee-Museum Bremen (Hrsg.): TenDenZen 95, Jahrbuch IV, Übersee-Museum Bre-
men, Bremen, 1995

Übersee-Museum Bremen (Hrsg.): TenDenZen 96, Jahrbuch V, Übersee-Museum Bre-
men, Bremen, 1996

V

Virilio, Paul: Die Automatisierung der Wahrnehmung. In: Peter Sloterdijk (Hrsg.): Vor der
Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft, Bd.2, a.a.O., S. 427-461

Virilio, Paul: Ereignislandschaft. Aus d. Französischen v. Bernd Wilczek, München, 1998

Vowinckel, Andreas: Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und
Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu
Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919 bis 1925, Hil-
desheim, 1989

W

Wais, Kurt: Die Errettung aus dem Schiffbruch. Melville, Mallarmé und einige deutsche
Voraussetzungen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesge-
schichte 34, 1960, S. 21-45

Walpole, Horace: Die Burg von Otranto. Eine phantastische Geschichte. Aus dem Engli-
schen von Joachim Uhlmann, Mit farbigen Illustrationen der Ausgabe von 1796, einem
Aufsatz von Walter Scott, einem Essay und einer Bibliographie von Norbert Kohl, Frank-
furt/M., 1988

Walther, Friedrich: Die Schifffahrtswege. In: Gesellschaft für Wirtschaftsförderung, Bre-
men (Hrsg.): Das Buch der Bremischen Häfen, Bremen, o.J., S. 85-102

Wawrzyn, Lienard: Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom 'Sandmann'. Mit Bildern aus Alltag & Wahnsinn, Berlin, 1994

Wescher, Herta: Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Köln, 1968

Westphal, Michael: „Der offene Giftschränk Auschwitz. Holocaust und Shoah-Business: In der Literatur von Kertész, Frister, Tisma und anderen ist nicht nur mit ästhetischen Tabus gebrochen worden“. In: *Bielfelder Stadtblatt*, 6.08.1998, S. 8

Westphal, Michael: „Existenzbeweise. Von Sammelbesprechungen mag man im Zusammenhang mit „Holocaustliteratur“ nicht sprechen. Auch vor der Selektion guter und schlechter Bücher schreckt der Rezensent zurück. Anmerkungen zu neuen Erinnerungsbüchern, 53 Jahre nach Kriegsende. In: *die tageszeitung*, Kultur, 8. Mai, 1998, S. 15

Westphal, Michael: „Schiff(f)fahrt. Nun mit drei f und zwei blinden Passagieren: Jan Brokkens interozeanische Romanreise. In: *Der Tagesspiegel*, Literatur, 4. Oktober 1998,

Westphal, Michael: Auschwitz, Ortstermin. Das KZ als „Moralkeule“? Der Streit um die Friedensrede hat Martin Walser viel Aufmerksamkeit beschert – bis hin zur literarischen Fährtenlese. Doch Schreiben und Erinnern haben ihre eigenen Gesetze. Eine Nachfrage bei Peter Weiss. In: *die tageszeitung*, Kultur, 20. November 1998

Westphal, Michael: Das Floß der Medusa. Théodore Géricaults Gemälde gilt als Sinnbild des menschlichen Scheiterns. Niemand sonst malte die furchtbaren Folgen eines Schiffbruchs so eindringlich. In: *mare* Die Zeitschrift der Meere, Nr. 16, Oktober/November 1999, S. 104-109

Westphal, Michael: Der entlegenste aller Orte. 50 Jahre nach der Niederschrift erscheinen die Erzählungen der Italienerin Liana Millu über das Frauenlager Auschwitz. „Der Rauch über Birkenau“ sind Momentaufnahmen, die die Darstellbarkeit des Holocaust behaupten. In: *die tageszeitung*, Kultur, 26. September 1997, S. 14,

Westphal, Michael: Floß und Waggon. Auf dem Floß der Medusa. Paul Steinbergs späte Chronik über den „Mensch des Vernichtungslagers“. In: *die tageszeitung*, 20. März, 1998, S. 24; Vgl. auch: „Das Kapitel Auschwitz ist bei weitem nicht erforscht“. Paul Steinberg (73) brauchte fünf Jahrzehnte Abstand, bis es ihm möglich war, in seiner „Chronik aus einer dunklen Welt“ das Leben in Auschwitz zu beschreiben. Im WELT-Gespräch mit Michael Westphal sagt Steinberg: Für alle, die überlebt haben, ist die Beziehung zum Tod eine andere geworden.“. In: DIE WELT, 23. August 1999, S. 6

Westphal, Michael: Kein Schiff wird kommen. Allein die Geschichte gerät in Fahrt. Francisco Goldmanns Roman „Estebans Traum. In: Berliner Morgenpost, Lektüre, 5. Juli 1998,

Westphal, Michael: Rote Fahne oder Schokolade. Liana Millus „Die Brücke von Schwerein“ ist die biographische Erzählung von der Rückkehr einer Überlebenden aus dem Frauenlager in die Welt nach Auschwitz. In: *die tageszeitung*, Kultur, 4./6. September 1998, S. 39

Westphal, Michael: Schiffbruch mit Zuschauer. Camerons Titanic-Film verfügt über eine exklusive Untergangsmetapher. In: *Bielfelder Stadtblatt*, Essay, 19.03.1998

Westphal, Michael: Wie die Ansteckung ihr Werk vollbrachte. Paul Steinbergs „Chronik aus einer dunklen Welt“. In: *Badische Zeitung*, Kultur, 7. Juli 1998, S. 4

Westphal, Michael: Zeit der Schiffbrüche. Keine Spur von der „Andrea Gail“. In: Basler Magazin, Nr. 17, 2. Mai 1998

Wiegand, Anke: Die Schönheit und das Böse, München. 1967

Wiegmann, Hermann: Utopie als Kategorie der Ästhetik: Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik, Stuttgart, 1980

Woolf, Virginia: Augenblicke. Skizzierte Erinnerungen. Aus dem Englischen v. Elisabeth Gilbert. Mit einem Essay von Hilde Spiel, Frankfurt/M., 1984

Z

Zantke, Gottfried: Die Baugeschichte des Übersee-Museums. In: TenDenZen, Jahrbuch V, Übersee-Museum Bremen, Bremen, 1996, S. 169-178

Bilderverzeichnis

Peter Weiss hat sein dreiteiliges Romanprojekt die *Ästhetik des Widerstands* mit *Notizbüchern* flankiert, die zahlreiche Fotografien, Skizzen, Illustrationen oder Reproduktionen versammeln und für den Leser eine Möglichkeit darstellen, die im Roman auftauchenden Vorstellungsgehalte und Lokalitäten nachzuvollziehen. Sich ein Bild von einer Person oder einer Sache zu machen, vergegenwärtigt für den Maler, den Filmemacher und den Autor Peter Weiss erst das eigentliche Vorhandensein: „Bild ist stärker als Sprache“ (Nb. 1960-1971, S. 54)

Auch wenn die *Notizbücher* zweifellos den Charakter von Arbeitsjournalen haben, die den Werkprozess dokumentieren und Entwürfe oder Reflexionen aufbewahren helfen, so ist das Nebeneinander von Text und Bild dort Teil eines komplexen und von vornherein ästhetisch ausgerichteten Verfahrens, auf das Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* allerdings zugunsten des reinen Schriftblatts verzichtet hat.

In den *Notizbüchern* versichert sich Peter Weiss dieser auf Wort und Bild gleichermaßen ausgerichteten Ästhetik, die stets der Gefahr einer Erosion unterliegt: „Das ungeheuer dünne Gewebe des Schreibens, das schon vom leisesten Hauch des Zweifels zerrissen werden kann.“ (Nb. 1960-1971, S. 57) Der lebhafte Diskurs über das Abzubildende, „... daß jene Bilder, die uns über das Antithetische hinwegtäuschen wollen, bei allem, was zu ihrer Verteidigung angeführt werden konnte ...“ (ÄdW, I, S. 76) und dem grundsätzlichen Einwand, dass „... den wahren Geschehnissen in den Bildern die Echtheit genommen (würde)“ (ÄdW, I, S. 65), bestärkt wiederum das Wort und die damit ausgelösten Imaginationen. In einer Fülle von Textpassagen in der *Ästhetik des Widerstands* äußern sich die Romanfiguren zum Thema des Bildes genauso wie ihr Autor diesen Fragen in den *Notizbüchern* unablässig nachgeht und dabei basale Erkenntnisse zusammenträgt - „Bilder: 1. Zeichen, Signale, Warnungen 2. Vermitteltes Wissen ...“ (Nb. 1971-1980, S. 204) sowie den offensichtlich unüberwindbaren Konflikt zwischen Wort und Bild weiter austrägt: „Was beim Schreiben das Nacheinander ist, ist im Bild die Gleichzeitigkeit. Kann der Verlauf eines Geschehns im Bild dargestellt werden wie in der Schrift?“ (Nb. 1971-1980, S. 205)

Unabhängig von den widerstreitenden Reflexionen über die Kunst und die besondere Stellung des Bildes darin, hat Peter Weiss die im Roman erwähnten oder ausführlich besprochenen Bilder als Reproduktionen in den vier *Notizbüchern* nahezu vollständig aufgenommen. Ebenfalls finden eigene Collagen dort Eingang sowie zeitgenössische Dokumentarfotografien von authentischen Figuren und Ortschaften, die in der *Ästhetik des Widerstands* bedeutsam sind. Für die in dieser Untersuchung behandelten nautischen Gegenstände sind das vor allem Schwarz-Weiß-Fotografien von Bremer Schauplätzen und von der schwedischen Hautstadt Stockholm sowie Abbildungen aus dem Géricault-Umfeld und dem Lotte-Bischoff-Kapitel.

Dem Leser einen visuellen Eindruck von den Imaginationsgegenständen des Romans zu geben, wie es die separaten *Notizbücher* ermöglichen, um damit das 1000-Seiten-Werk

durchdringen zu können, diese literarästhetische Idee wird mit dem nachfolgenden Abbildungsteil für diese Arbeit appliziert. Versammelt sind darin historische Fotografien aus dem Bremen der Vorkriegszeit, die die Herkunft der nautisch-maritimen Bilderwelt in Peter Weiss' Werk vergegenwärtigen.

Weiss' malerische Begabung beginnt sich *in statu nascendi* in der Bremer Kinderzeit zu entwickeln, bevor Collagen und Ölbilder folgen: Dieser Weg ist hier nachgezeichnet und beginnt mit den frühen Kinderzeichnungen, die den nautischen Gegenstand bereits in Perspektive nehmen bis er schließlich arriviert in dem eigenen Ölgemälde *Das große Welttheater* und in den Schiffbruchcollagen zu *Abschied von den Eltern* vorliegt. Ebenfalls stehen die in der *Ästhetik des Widerstands* besprochenen Ereignisbilder hier zur Verfügung, vor allem die für das *Floß der Medusa* relevanten Gemälde Géricaults sowie Abbildungen, die die metaphorische Potenz des Schiffbruchs unterstreichen. Die hier eingesetzten Abbildungen beziehen sich auf die innerhalb der Untersuchung auftauchenden Textstellen und werden mit der Kapitelangabe begleitet oder einem Zitat aus der jeweiligen Quelle bzw. aus dem Prosawerk von Peter Weiss ausgestattet.

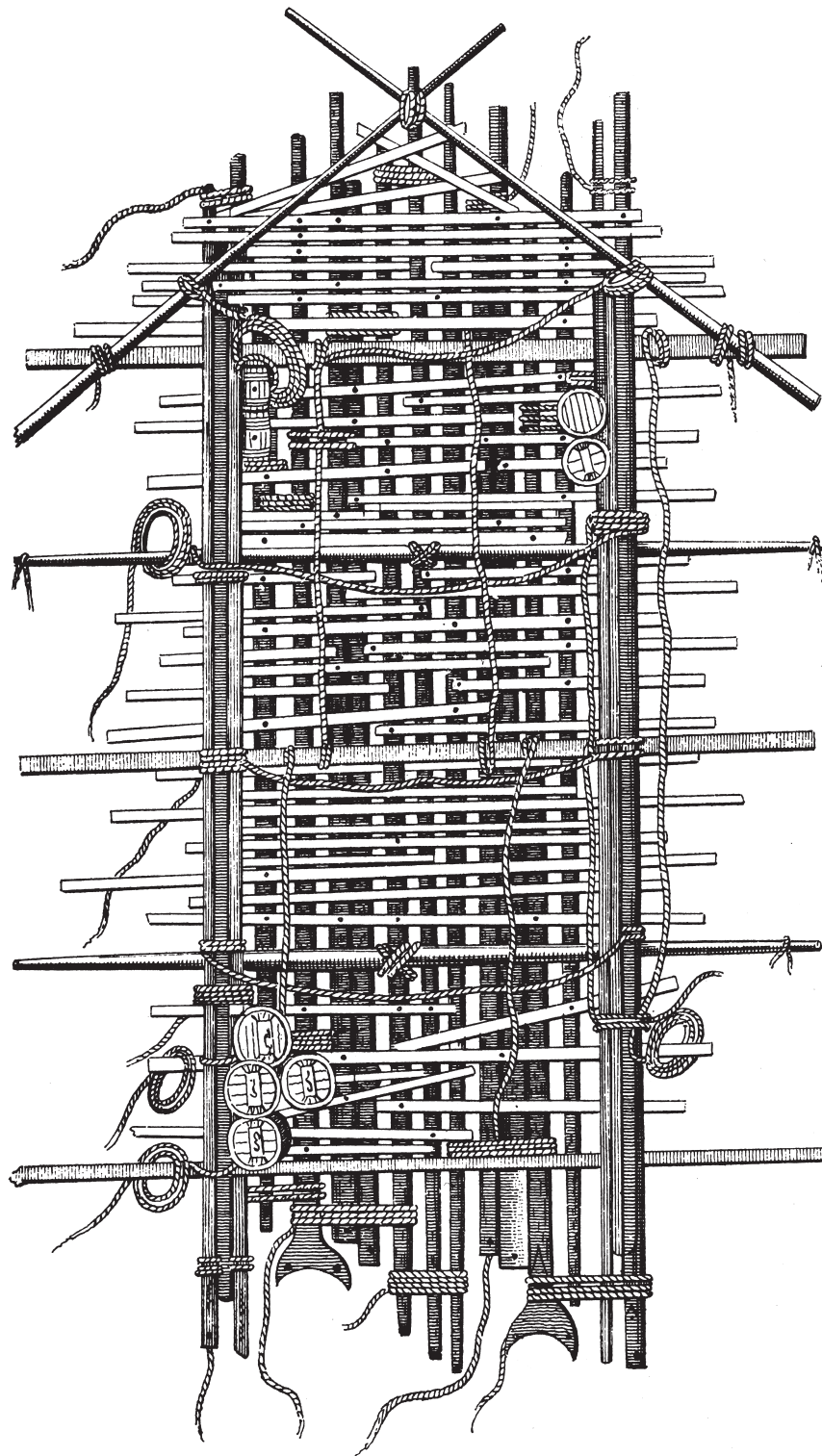


Abb. 1

„... alle unsere Züge zum Entsetzen verzerrt! Unsere boblen und fast wilden Augen, unsere langen Bärte gaben uns ein noch scheußlicheres Ansehen; wir waren nur noch Schatten von Menschen.“ J.B. Savigny/Alexander Corréard: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa, a.a.O., S. 74

Das Floß der "Medusa". Die Konstruktionszeichnung, die in dem Buch von Savigny und Corréard veröffentlicht wurde. In: Alexander McKee: In der Todesdrift. Das Floß der Medusa. Mit 11 Abbildungen und 2 Übersichtskarten, München 1976, S. 100

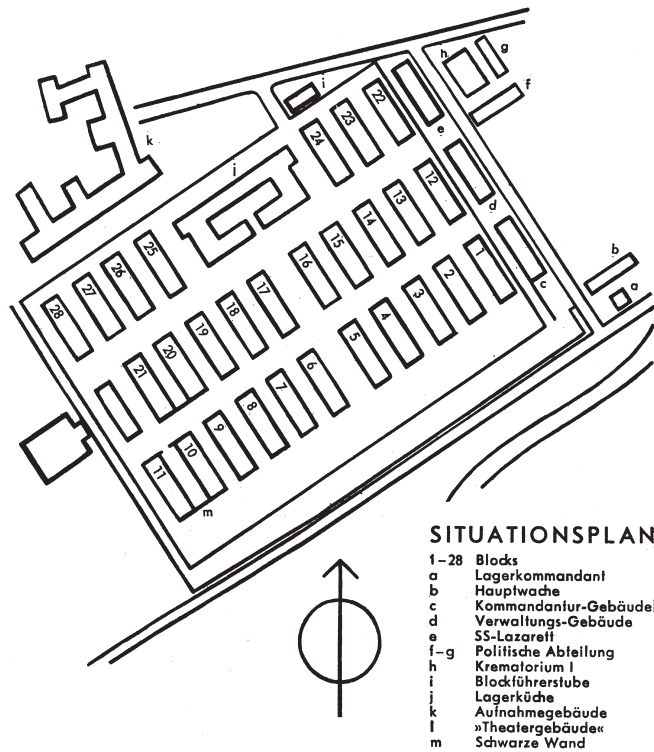


Abb. 2

„Dort vor uns, zwischen den Leichenbergen, kauerten die Gestalten der äußersten Erniedrigung, in ihren gestreiften Lumpen. Ihre Bewegungen unendlich langsam, sie schwankten umher, Knochenbündel, blind füreinander, in einem Schattenreich. Die Blicke dieser Augen schienen nicht mehr zu fassen, daß die Tore geöffnet worden waren.“ (Fluchtpunkt S. 135/136)

Skizze des Konzentrationslagers Auschwitz. In: Peter Weiss: *Meine Ortschaft*. In: (ders.): *Rapporte*, Frankfurt/M., 1968, S. 113



Abb. 3

„Zwölf Jahre früher war das Floß der Medusa in die akademischen Kunsträume eingebrochen.“ (ÄdW, I, S. 343)

Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*, 1818/1819, Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm, Paris, Musée du Louvre, Paris.
In: Eberhard Roters: *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln, 1995, S. 150



Abb. 4

„Beim Eintritt ins Reich der Verlorenen, noch ehe Charon den Kahn zur Überquerung des Acheron abstieß, war es schon klar geworden, dass sich hier nicht ein Jenseits ins Erdinnre schraubte, sondern die bewohnte Welt, die Dante zur Wende zwischen dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert umgestülpt hatte, mit allem, was es dort gab an Lärm und Böartigkeit, Eifersucht, Zorn und Verblendung.“ (ÄdW, I, S. 82)

Eugène Delacroix, *Dante und Vergil in der Hölle (Die Dantebärke)*, 1822, Öl auf Leinwand, 189 x 246 cm, Paris, Musée du Louvre. In: Eberhard Roters: *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln, 1995, S. 167



Abb. 5

„Géricault verzichtete auf diese direkte Agitation, die Schiffbrüchigen drehten sich zum größten Teil nach rückwärts, sie waren völlig für sich, der nach vorn gekehrt Sitzende, die Hand um einen Toten geschlungen, war in Erschöpfung und Trauer versunken ...“ (ÄdW, I, S. 344/345)

Ausschnitt aus Géricaults *Floß der Medusa*. In: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, Heft Nr. 2, Februar 1994, S. 16



Abb. 6

„Das Schiff als Symbol bedrohter oder geretteter menschlicher Gemeinschaften und des Lebens des Einzelnen in seinen Katastrophen und Segnungen, der Meer, das ‚mare saevum‘ der Alten, das wilde Meer als Abgrund des Ungebeuerlichen und Bösen mit seinen tödlichen Strudeln und Windstillen als Symbol der Gefahren und Versuchungen zeugt von einer unerschöpflichen poetischen Vitalität.“ (Rainer Gruenter: *Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik*, a.a.O., S. 89)

Eugène Delacroix, *Der Schiffbruch des Don Juan*, 1840, Öl auf Leinwand, 135 x 196 cm, Musée du Louvre, Paris. In: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, Heft Nr. 2, Februar 1994, S. 24



Abb. 7

"Bei aller Verlassenheit, Verdammnis im Bild des Poussin, blieb dem Beschauer eine schwermütige Andacht erhalten, Géricault zog uns in eine Preisgabe allen Rückhalts, zwang uns hinein in seinen angstvollen Traum. Seltsam war auch Poussins Welt, doch behielten wir gegenüber ihrer Abgeklärtheit unsre Besinnung. Géricault versetzte uns in Bestürzung, indem er uns einblicken ließ in den Prozeß eines leidenschaftlichen psychischen Geschehns." (ÄdW, II, S. 32)

Nicolas Poussin: *Die vier Jahreszeiten (Die Sintflut)*, 1660-1664, Öl auf Leinwand, 118 x 160 cm, Musée du Louvre, Paris. In: *Das große Sammelwerk. Maler: Leben, Werk und ihre Zeit, Poussin*, Nr. 64, S. 2041



Abb. 8

"Der Schiffbruch, als überstandener betrachtet, ist die Figur einer philosophischen Ausgangserfahrung. Von der Begründung der stoischen Schule, Zenon von Kition, wird berichtetet habe mit einer Ladung Purpur aus Phönizien nahe dem Piräus Schiffbruch erlitten und sei so zur Philosophie gelangt mit dem Fazit: 'nyn euploeka hote nenauggeka' - erst als Schiffbrüchiger bin ich glücklich zur See gefahren." (Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, a.a.O., S. 14)

Francisco de Goya: *Der Schiffbruch*, 1739-1794, Öl auf Zink, 50 x 32 cm, Palacio Real, Madrid. In: Elke Linda Buchholz: *Francisco de Goya. Leben und Werk*, Köln, 1999, S. 36



Abb. 9

"Einen winzigen Zeitraum hatten die Verurteilten am dritten Mai Achtzehnhundert Acht noch vor sich. Die Gewehre waren angehoben. Im Schein der abgestellten großen Laterne glänzten die Blutlachen. Vor dem Haufen der Knienden lagen die schon Abgeschlachteten mit zerfetzten Körpern. Ein dichter Zug von Gefangenen wurde zur Böschung geführt. Einige ballten die Hände oder schlugen sie vors Gesicht." (ÄdW, I, S. 346)

Francisco de Goya: *Die Erschießung der Aufständischen* (Der 3. Mai 1808), 1814, Öl auf Leinwand, 266 x 345, Museo Nacional del Prado. In: Elke Linda Buchholz: *Francisco de Goya. Leben und Werk*, Köln, 1999, S. 71



Abb. 10

"Zu viele waren es noch, die sich dort an die Planken klammerten, die kopfüber ins Wasser hingen, zu viel Wirrnis war noch in diesem Anstürmen gegeneinander, diesem Kampf um Vorherrschaft auf winzigem Boden, noch war der Widerstreit nicht umgeschlagen in Nähe, noch hatte die gemeinsame Not, das gemeinsame Entsetzen sie nicht vereint." (ÄdW, II, S. 14/15)

Théodore Géricault: *Le Radeau de la Meduse* (Entwurf). In: Kunstverein Winterhur: Théodore Géricault 1791-1824. Ausstellung im Kunstmuseum Winterhur 30. August - 8. November 1953, Tafeln



Abb. 11

"... und seiner Todessucht entsprach der Anblick der abgeschnittenen Glieder auf dem Seziertisch, der vom Leib getrennten blutigen Köpfe ..." (ÄdW, II, S. 23)

Théodore Géricault: *Fragments Anatomiques*. In: Kunstverein Winterhur: Théodore Géricault 1791-1824. Ausstellung im Kunstmuseum Winterhur 30. August - 8. November 1953, Tafeln



Abb. 12

"... wenn er sich zuletzt fast ausschließlich in Gefängnissen, Irrenhäusern und Leichenhallen aufhielt, so deshalb, weil er es nur noch zwischen den Ausgestoßenen ertrug, ihnen war er verwandt, vor dem desillusionierten Gesicht des Diebs, beim Studium der gelblich bleichen Haut, der rot umrandeten Augen der Wahnsinnigen fand er Übereinstimmung mit sich selbst ..." (ÄdW, II, S. 23)

Théodore Géricault: *Le fou monomade du vol*. In: Kunstverein Winterhur: Théodore Géricault 1791-1824. Ausstellung im Kunstmuseum Winterhur 30. August - 8. November 1953, Tafeln



Abb. 13

"Géricault malte ... mit Anteilnahme ... hier könntest auch du liegen, das war der Gedanke, der diese Abbildungen lenkte - Auch in den Irrenhäusern: er fühlt das individuelle Schicksal. Bisher sah man nur Affen in den Geisteskranken, lachte über sie ..." (Notizbücher 1971-1980, S. 459)

Théodore Géricault: *La Folle*. In: Kunstverein Winterhur: Théodore Géricault 1791-1824. Ausstellung im Kunstmuseum Winterhur 30. August - 8. November 1953, Tafeln



Abb. 14

"Als sie ihn über die Brücke schleppten, sah er vor sich die Türme, aus den dunklen Häusermassen aufragen, die Doppeltürme des Doms, den schiefen Turm der Liebfrauenkirche, die übereinandergestülpten Kuppeln auf dem hohen eckigen Ansgarturm, die runde Turmspitze von Stephani, und über den Bäumen der Schlachte die Söller, Zinnen und gezackten Giebel der Handelshäuser." (ÄdW, I, S. 104)

Bremen: Markplatz und Liebfrauenkirche. In Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 17 "Die mittelalterliche Liebfrauenkirche zeigt einen spitzen, schiefen Turm; der romanische Südturm ohne Spitze stammt aus dem 11. Jahrhundert."



Abb. 15

"Ich blieb zurück im Haus, dessen oberstes Stockwerk wir bewohnten. Von der Diele führte eine enge, steile Treppe hinauf zum Zimmer mit der Küchennische, durchs Fenster waren die durch Zäune und Gemäuer voneinander abgetrennten Hintergärten zu sehn und, über den Dächern der Häuser an der Deichseite, die Giebelreihen des Teerbofs, mit ihren vorstoßenden Flaschenzügen an den Luken." (ÄdW, I, S. 100)

Bremen: Packhaus im Teerhof. "Schmal und hoch recken sich die Packhäuser, denen die langen Reihen von Kranluken und die altertümlichen Windenbauben mittelalterliches Gepräge verleihen." In Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 30



Abb. 16

"Ständig hingen um uns die Gerüche von Malz und Kaffee, vermischt mit den Dünsten aus der Seifenfabrik an der andern Seite der Straße." (ÄdW, I, S. 100)

Bremen: Packhäuser am Stephaniekirchhof. *"In den alten Packhausstraßen, die hart am Strome verlaufen, duftet es nach fermentierendem Tabak, nach altem Rotwein und ungebranntem Kaffee."* In Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 31



Abb. 17

"Im Kontor roch es nach Tabak und kalter Asche, und an den verräucherten Paneelen der Wände hingen gerahmte Bilder von Fabriken und von feisten, schnurrbärtigen Gesichtern, und eine Karte der Erde, mit eingezeichneten Schifffahrtsrouten im Blau der Ozeane." (Abschied von den Eltern, S. 90)

Bremen: In einem Tabakspeicher. *"Bremen ist Hauptstapelplatz für Tabak. In Sacktuch eingenäht, in Matten geschnürt oder in Felle gebüllt, lagern in alten Speichern die Ballen von Brasil-, Sumatra, Domingo- und Havannatabak ..."* In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 32



Abb. 18

"... wo die Speicher und Schuppen lagen, am Flußufer; und der Brunnen, an dem die Bierkutscher ihre Pferde tränkten ..."
(Rekonvaleszenz, S. 496)

Bremen: In einem alten Weinspeicher. In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 33



Abb. 19

"Drüben am schmalen Nebenarm des Flusses waren Kähne vertäut am sandigen Ufer. Ein Brückensteig führte von der Halbinsel hinüber zur hohen, mit Quadersteinen befestigten Böschung, wo vom Deichweg her die Brautstraße abzeigte." (ÄdW, I, S. 99)

Bremen: Blick auf die Altstadt. *"Einst machten die Seeschiffe inmitten der Stadt an der "Schlachte" fest. Heute verkehren auf der Weser innerhalb der Stadtmauern nur noch Fahrzeuge für den Binnenschiffverkehr."* In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 39



Abb. 20

"... Wanderer, kämest du nach Bremen ... ich weiß, daß ich abreisen würde im Bewußtsein des mißglückten und absurden Versuchs, etwas nicht mehr Vorhandenes hervorzurufen, etwas Versäumtes und Verlorenes noch einmal zu durchleben ..." (Rekonvaleszenz, S. 496)

Bremen: Die Langestraße. In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 40



Abb. 21

"Da ist eine Straße, die sich von einer Anhöhe herabsenkt, es ist gegen Abend, die Farben leuchten aus der rosaschimmernden Dämmerung hervor, ich schwebe die Straße hinab, mit hohen, weiten Sprüngen, und die Schaufenster der Läden gleiten vorüber, ihr Halbdunkel mit Schätzen angefüllt. Hinter den rötlich glänzenden Scheiben erkenne ich geschnitzte Göttergestalten und kunstvolle Schiffsmodelle, Schreine mit ziselierten silbernen Schlössern, Kästchen mit Muscheln und Perlen besetzt, seidene Tücher mit feuerspeienden Drachen, lackierte Fächer, goldrote Vogelfedern und tiefblaue Schmetterlinge ..." (Abschied von den Eltern, S. 20)

Bremen: Die Sögestraße. In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 41



Abb. 22

"29/9 Focke Museum. Beschaffung von Fotos der Grünenstraße, Weserbrücken, Packhäuser, Deichanlagen, Seitenstraßen, Höfe, Freimarktplätze, aus den Jahren 1916-1926." (Notizbücher 1971-1980, S. 12)

Bremen: Focke-Museum. Alter Kaufmannsladen. "Besonders reizvoll in diesem historischen Volksmuseum sind die vollständig eingerichteten Läden, Kontore und Zimmer." In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 43



Abb. 23

"... kunstvoll geflochtene Schildbütten aus Samoa waren zu sehen, japanische Gärten, Tempel und Kultgegenstände aus Birma, Korea, Tibet, Schneebütten der Eskimos, Totempfähle der Prärieindianer, eingeätzt in mein Gedächtnis aber hatte sich vor allem die Familie des Zwergvolks." (ÄdW, I, S. 99)

Kolonialmuseum: Zwergvolk in Süd-Kamerun. "Das Kolonial- und Überseemuseum veranschaulicht in einzigartiger Weise die bre-mischen Überseebeziehungen. Durch Originalhäuser und -bütten, durch getreue Nachbildung der Umgebung wird der Besucher mit allen Völkern und Ländern der Erde, vor allem mit denen der ehemaligen deutschen Kolonien vertraut gemacht." In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 44



Abb. 24

"... auch tauchten Gebäude auf, die Anklänge hatten an das Bremen meiner Kindheit, das im Schutt verendete, und dessen ich nur in diesen nächtlichen Stunden noch babhaft werde." (Rekonvaleszenz, S. 437)

Bremen: Abend auf der Weser. In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 51



Abb. 25

"Neben unsrer Roten Stadt, am zehnten Januar zur selbständigen sozialistischen Republik proklamiert, bestand die Stadt der Bürger, des Kaufmanniums, des Welthandels fort." (ÄdW, I, S. 103)

Bremen: Schafwolle wird gelöscht. "Gelenkige Kräne heben die Ballen aus den Schiffsluken, setzen sie auf die Laderampen, von denen fleißige Hände sie sofort in die Schuppen schaffen." In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 52



Abb. 26

"Svård gab ihr sein Seemannsbuch, umarmte sie, und als Starkenberg sie hinausführte, traten mehrere Seeleute binzu, hoben grüßend die Hand, berührten sie an der Schulter; wünschten ihr Glück. Ohne sich umzuwenden, abtnten sie, daß ihr, als sie mit Starkenberg und den beiden andren Begleitern die Brücke überschritt, viele Blicke folgten." (ÄdW, III, S. 89)

Bremen: Blick in den Freihafen II. In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 53

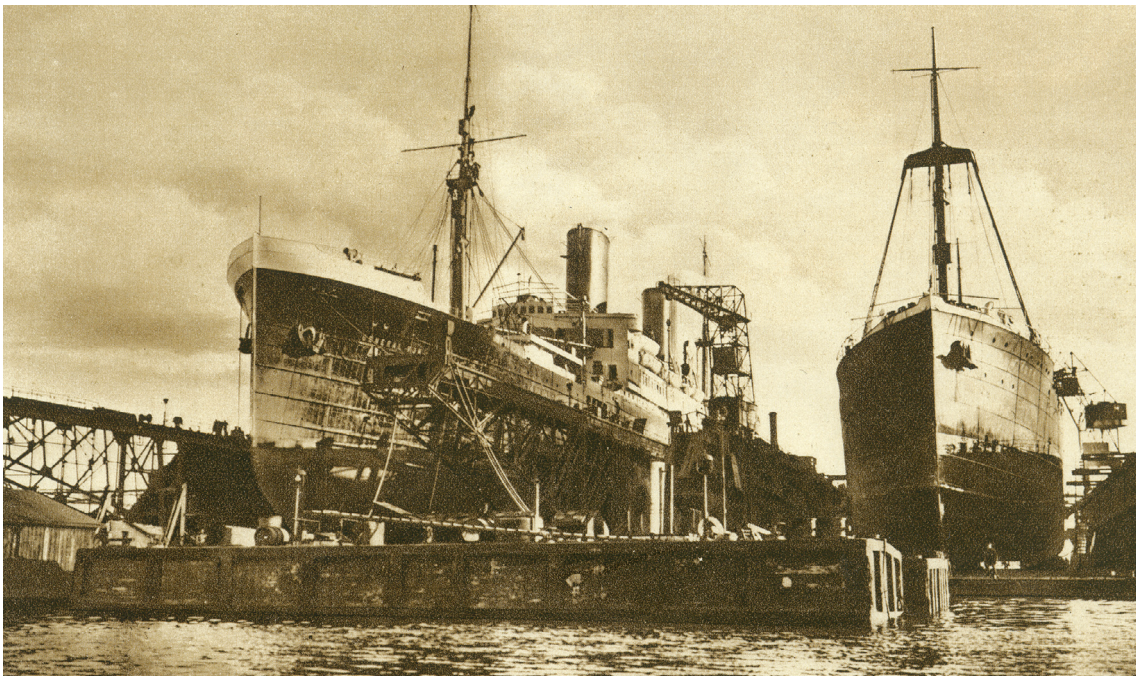


Abb. 27

"... binüber zum Stephanitor; dann weiter, an den Kränen, Schienen und Lagerhäusern entlang, am Überseehafen, am Holzbafen, am Getreidehafen, bis zu seiner Werkstatt, dort unterhalb der riesigen Wände und Gestänge der Werft, mit dem Geschmetter der Nietbämmer, den bellenden Schweißflammen und kreischenden Metallsägen ..." (ÄdW, I, S. 126)

Dampfer in einem Schwimmdock. In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 60



Abb. 28

"Das Geviert wurde abgeschlossen von der Häschenstraße, mit Bestenbostels Maschinenfabrik und Haakes Bierbrauerei, weiter entfernt war die Große Allee, die zur Kaiserbrücke führte und zum Grünenkamp, wo im Herbst der Freimarkt abgehalten wurde, ganz am Ende der Straße befand sich der Neustadtbahnhof, da sah mein Vater sich auf dem Rad fahren, vorbei am Gelände der Kaiser Brauerei, der großen Brauerei Haake Beck ..." (ÄdW, I, S. 100)

Bremen: Die Exportbrauerei von Weltruf. In: Bremen. Die Stadt und der Hafen. Sechzig Kupferdruckbilder. Bearbeitet vom Verkehrsverein e.V. Bremen, o.J., S. 61



Abb. 29

"... links stieg der Park zur Baumschule an, mit der Windmühle überm Stadtgraben, vom Herdentor, neben dem Hillman Hotel, ging es durch das Gedränge von Automobilen und Straßenbahnen auf die schon sichtbaren hinausgepufften Dampf- wolken der Lokomotiven zu, und dann traten wir in die Halle, vor die Pfeilerreihen, die, unterm hohen Glasdach, weit in die Tiefe der Kontinente führten." (ÄdW, I, S. 98)

Bremen: Übersee-Museum und Hauptbahnhof. Alte Ansichtskarte



Abb. 30

"Die Reichen hatten sich rechtzeitig versorgt. Für sie gab es Privatkliniken, Ärzte, Krankenschwestern, Hebammen. Dann wurde auch das Wasserwerk teilweise stillgelegt, der Zufluß für unsre Stadtviertel abgeschnitten. Während drüben die Neureichen sich breit machten, schöpften an unserm Ufer die Frauen Wasser aus der Weser, schmutziges öliges Wasser, und meilenweit gingen wir aufs Land hinaus, um ein paar Kartoffeln, einen Becher Milch für die Kinder aufzutreiben." (ÄdW, I, S. 105)

Bremen: Weserpartie mit Partikulierschiffen. Alte Ansichtskarte



Abb. 31

"Diese Spiegelungen stammen aus der Stadt Bremen, so wie sie diese sich dem Drei- oder Vierjährigen zeigte, vor einem halben Jahrhundert, einer Stadt, die heute nur noch in winzigen Bruchstücken vorhanden ist, und in der sich hier und da nur, zwischen den neuen Bauwerken, die Zeit vor der Zerstörung rekonstruieren läßt." (Rekonvaleszenz, S. 496)

Bremen: Weserpartie an der Schlachte. Alte Ansichtskarte

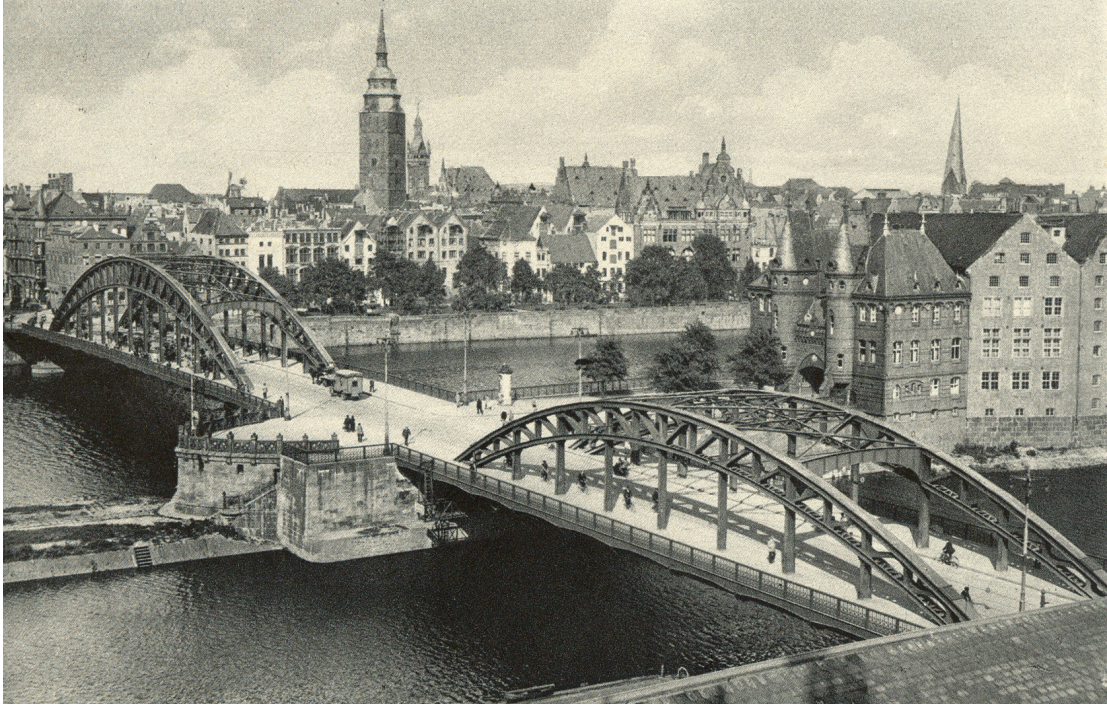


Abb. 32

„... und als er beschrieb, wie sie sich von der Uferfeste langsam vorschoben zur Großen Allee, zum Ansatz der Brücke, wie sie sich am Geländer entlangdrückten, gedeckt vom Feuer der Cuxhavener Matrosen, hingen über mir die genieteten Brückengewölbe mit ihrem dichten Kreuzwerk von Balken ...“ (ÄdW, I, S. 101)

Bremen: Kaiserbrücke. Alte Ansichtskarte



Abb. 33

"... bis wir durch Torgewölbe und binab über ausgetretene Treppen an die Deichanlagen und in den Hafen gerieten, wo die Maste der Schiffe vor dem rauchigen Himmel standen, wo die Wasserreflexe auf den Bordwänden flimmerten, wo schwarze und gelbe Gesichter sich aus den runden Luken streckten und fremdartige Worte riefen, wo die Wimpel an den straffen Takelagen flatterten und die Lastkräne kreisend ihre langen Hälse drehten." (Abschied von den Eltern, S. 19)

Bremen: Der Freihafen. Alte Ansichtskarte



Abb. 34

"Diese Stadt, sagte mein Vater, in der die Patrizier in den Parkanlagen promenierte, in der die Warenlieferanten zu den gebeizten Villen an der Contrescarpe, der Schwachhauser Heerstraße kamen und in der in den Arbeitervierteln gebungert und gefroren wurde ..." (ÄdW, I, S. 103)

Bremen: Partie am Aussichtsturm (Bürgerpark). Alte Ansichtskarte

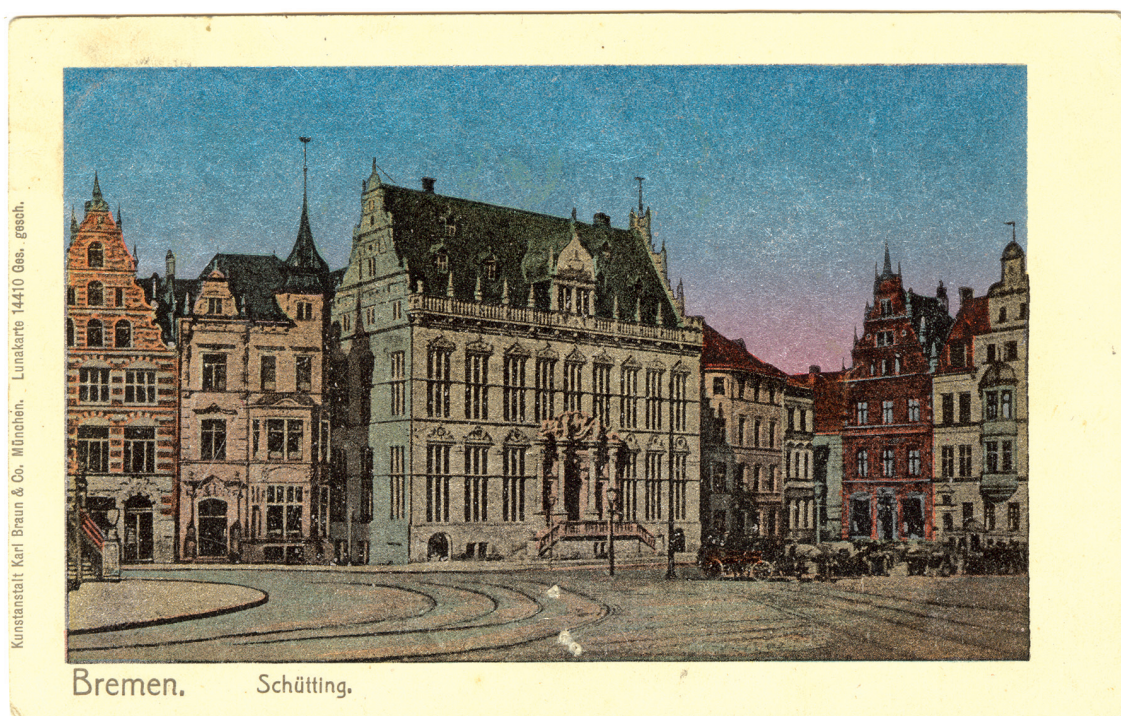


Abb. 35

"Einmal gerieten wir in eine Menschenmenge, die sich auf einem Platz angesammelt hatte. Alle Menschen blickten zu einem großen Haus empor, an dessen Mauer hoch oben ein Mann kletterte. Jemand äußerte das Wort, Fassadenkletterer." (Abschied von den Eltern, S. 21)

Bremen: Schütting. Alte Ansichtskarte



Abb. 36

"Durch die spitztürmigen Brückentore gehend, an denen die geschwungenen Eisenträger hingen, sahn wir rechter Hand, auf der Landzunge mitten im Fluß, das jahrhundertealte Viertel, das Herrlichkeit hieß, dessen Schuppen und Speicher sich bis zu den burgartigen Gebäuden des Teerhofs erstreckten, an die sich die Kaiserbrücke schloß, mit ihren mächtigen Bögen." (ÄdW, I, S. 99)

Bremen: Neue große Weserbrücke, 1897. Alte Ansichtskarte



Bremen

Der Roland (erbaut 1404)

Abb. 37

"Von allen Seiten betrachteten wir den steinernen Riesen auf dem Marktplatz und fragten uns nach der Bedeutung des Zwerges, dessen Kopf und Arme zertreten zwischen den Füßen des Riesen lagen." (Abschied von den Eltern, S. 21)

Bremen: Der Roland (erbaut 1404). Alte Ansichtskarte



Abb. 38

"Die Fern hatte in einem Becken des Werftgebiets bei Gröpelingen, nördlich von Bremen, angelegt, weil der Binnenhafen, der Luftangriffe wegen, nicht befahrbar war." (AdW, III, S. 88)

Bremen: Freihafen I. Alte Ansichtskarte



Abb. 39

"... da lag das glitzernde Wasser des Flusses, da lagen die Schiffe im Hafen, die Frachtboote und die großen Passagierdampfer, da lagen die Docks und die Werften, da wölbten sich die Brücken mit den dampfenden Zügen und auf den Türmen leuchtete das hellgrüne Kupfer und blitzen die goldenen Wetterfahnen." (Abschied von den Eltern, S. 24)

Bremen: Norddeutscher Lloyd. Southhampton Pier. Alte Ansichtskarte

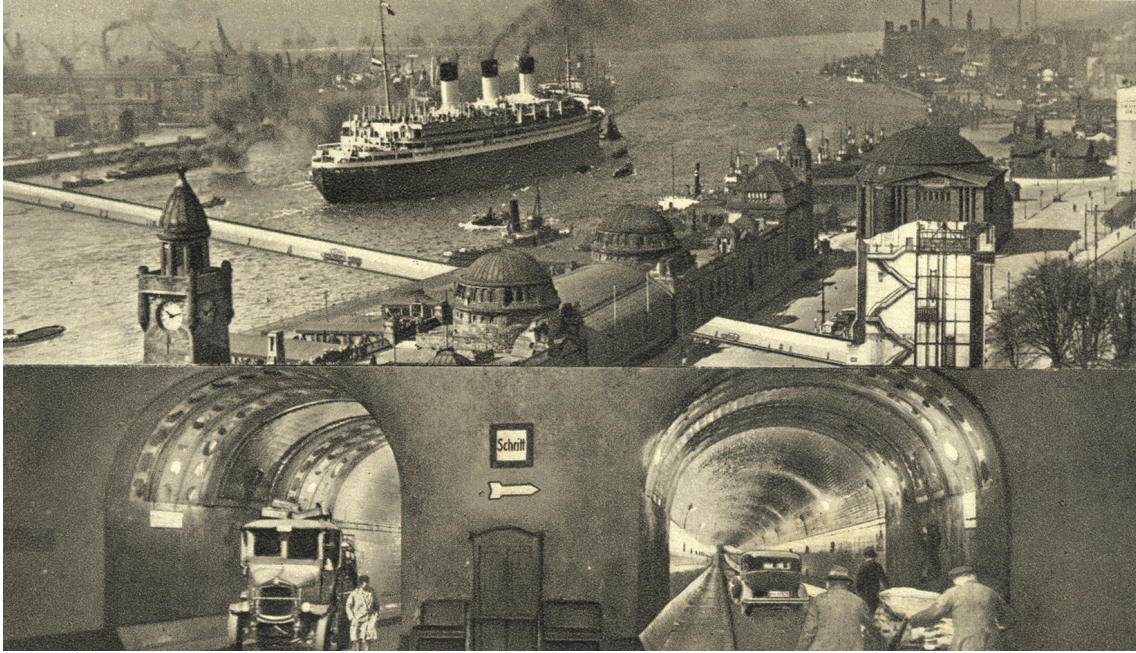


Abb. 40

"Ich zeichnete den Tunnel im Längsschnitt, im Hotelzimmer, oder später im Zug, mit dem Bleistift zeichnete ich die Treppenstufen, den Fahrstuhl, der an den riesigen Triebrädern hing, die Autos darin, den Wagen mit dem Kutscher, die hin und hergehenden Männchen im Robr, die Fregatten und Ozeandampfer darüber und, gleich einer Fata Morgana, die Ufersilhouette mit Türmen und Packhausgiebeln." (ÄdW, II, S. 76)

Hamburg: Hafen mit Innen- und Außenansicht des Elbtunnels. Alte Ansichtskarte: "Erbaut 1908-1911. Baukosten ca. 11. Millionen Mk. Länge 450 m, Tiefe 21 m unter Hochwasser. - Tunneldurchmesser 6 m. Durch die Fahrstühle können bis zu 14 000 Personen pro Stunde befördert werden. Die größten Seeschiffe fahren über diesen Tunnel hinweg."



Abb. 41

"... gleich würden wir zum Hafen und durch den Elbtunnel gehn, es war mein Wunsch gewesen, diesen Tunnel, tief unter den Wassermassen, den großen Schiffen, zu betreten." (ÄdW, II, S. 76)

Hamburg: Elbtunnel. Hamburg-Steinwärder. Alte Ansichtskarte

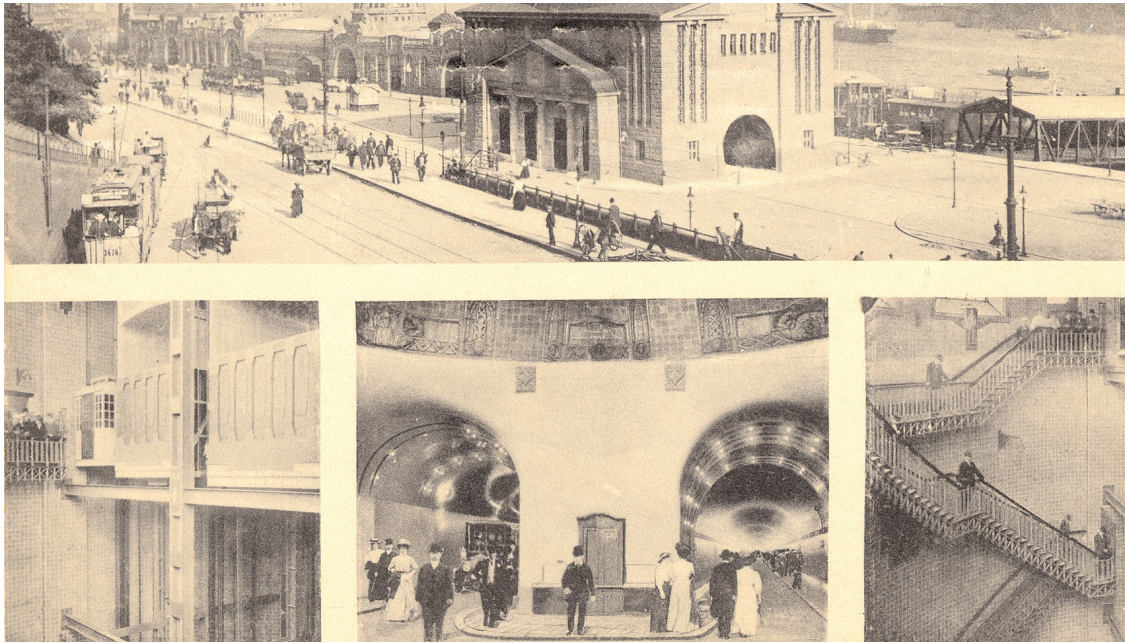


Abb. 42

"Schon gingen wir durch die Halle mit der gläsernen Kuppel, wir gingen die Wendeltreppe hinab und den schmalen Fußweg entlang, auf der Fabrbahn ratterten Automobile und Fuhrwerke, stampften die Hufe der Pferde." (ÄdW, II, S. 76)

Hamburg, Elbtunnel. Alte Ansichtskarte



Abb. 43

"Es kostete mein ganzes Leben, mich von der Geburt zu erholen." (Von Insel zu Insel, S. 10)

Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Mit sieben Collagen von der Hand des Autors, Tausenddruck 3, Frankfurt/M., 1960, S. 33

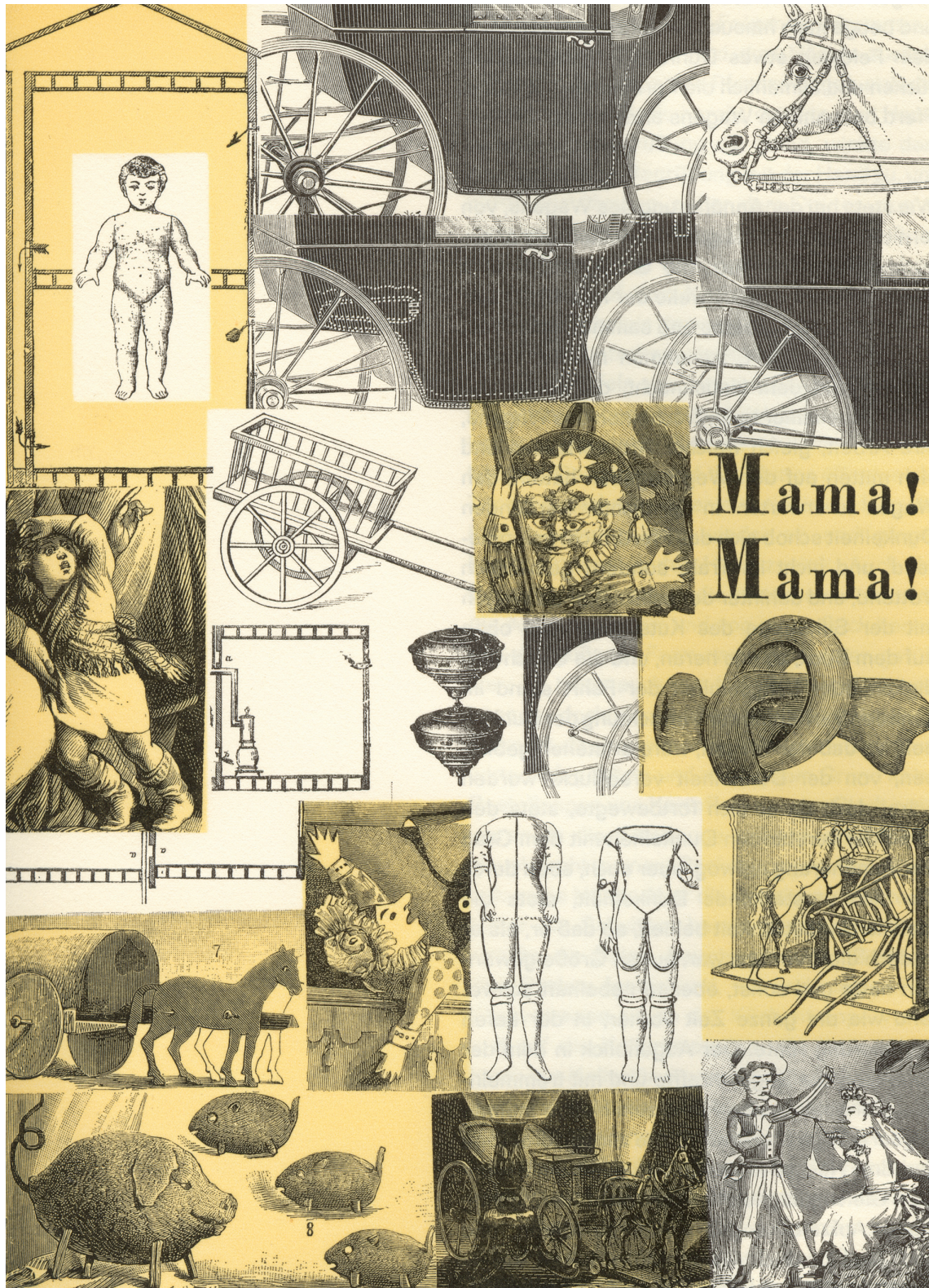


Abb. 44

"Auch aus dem Kind konnte ein Schreck hervorbrechen, ein Schreck aus dem Urgrund der Existenz. Es konnte anfangen zu schreien, nachts, nicht wie sonst Kinder schreien, sondern als schrie das Leben selbst aus ihm, als solle es von allen Bestien, die das Leben bedrohten, zerrissen werden. Jeder Schrei schnitt sich Lea ein, sie fühlte, wie das Kind den Operationsschock nach der Geburt wiedererlebte, es war sekundenlang tot gewesen und zum Leben zurückgerufen worden." (Das Duell, S. 94)

Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Mit sieben Collagen von der Hand des Autors, Tausenddruck 3, Frankfurt/M., 1960, S. 69



Abb. 45

"Weiter fort schäumt das Wasser eines Hafens, Schiffe versinken, Menschen kämpfen in den Wellen und nirgends gibt es einen Ausweg. In der Mitte des Bildes wächst aus den Trümmern der Stadt ein hoher gotischer Dom empor, durch sein Portal stürzen Menschen ins Innere des Mittelschiffs; Rauch und Flammen ringsum." (Peter Weiss, *Briefe*, S. 157)

Peter Weiss: *Das große Welttheater*, 1997. In: Museum Bochum: Der Maler Peter Weiss: Bilder. Zeichnungen. Collagen. Filme, Bochum, 1982, S. 141

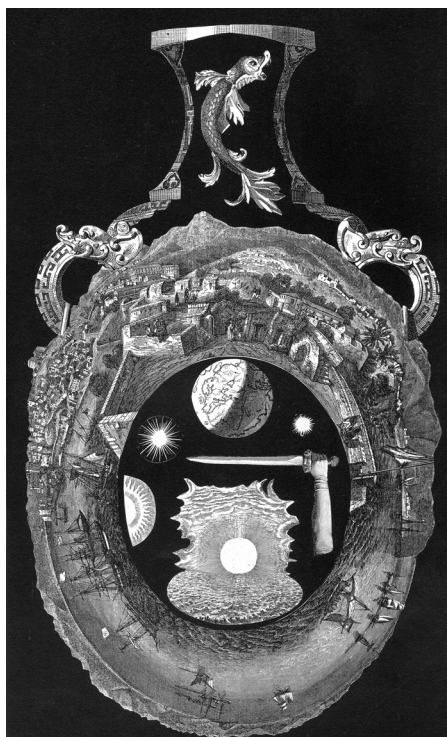


Abb. 46

"Vielleicht stimmt es, daß viele Vorgänge in unsern Träumen, diese Anklänge an pränatale Bewegungen, vom Trieb berühren, zurückzukehren in den Mutterleib, als Embryo konnten wir uns noch nichts vorstellen von der Wirklichkeit, in die wir gelangen würden, und nachdem wir sie erlebt haben, können wir uns ebensowenig den Tod außerhalb unsrer Wirklichkeit denken, so sind wir vorm Tod wieder wie das Leben, Wesen in der Gebärmutter, wir wußten nichts, und wieder werden wir nichts wissen." (ÄdW, III, S. 205)

Peter Weiss: Collage aus Tausend und eine Nacht - Der Fischer Juda und der Zauberbeutel, 1957. In: Museum Bochum: Der Maler Peter Weiss: Bilder. Zeichnungen. Collagen. Filme, Bochum, 1982, S. 249



Abb. 47

"Das Rattern des Spills, das Donnern der gebieuten Ankerkette, das Anrucken des Hebels im Ruderhaus. Jetzt rauschten die Schrauben wieder." (ÄdW, III, S. 74)

Peter Weiss: Kinderzeichnung, um 1924/25. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 13

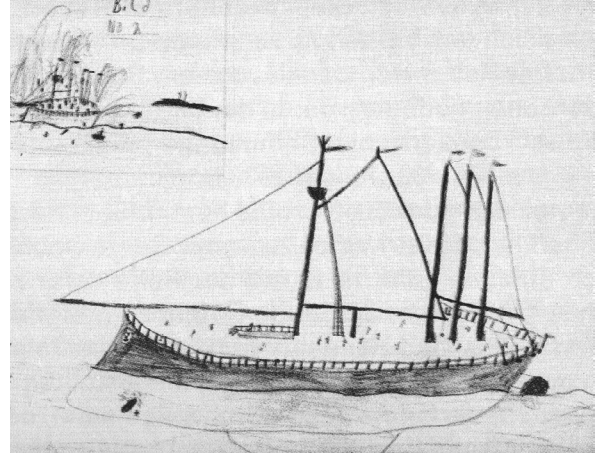


Abb. 48

"Wie im Traum, in tiefster Nacht blendende Farben entstehen konnten und in der Bewußtlosigkeit die Gedanken auf Wandrung gingen, bewegte sie sich in der Inselstadt, das Seemannsbaus, am südlichen Ufer, neben dem Fabrstuhlturm, erschien ihr, das Heuerbüro, an der Skeppsbro, den Zollhäusern gegenüber, übers Wasser blickte sie, wo der kleine weiße Fährdampfer, durch Schwärme von Möwen, zum Tiergarten fuhr ..." (ÄdW, III, S. 78/79)

Peter Weiss: Kinderzeichnung, um 1924/25. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 13

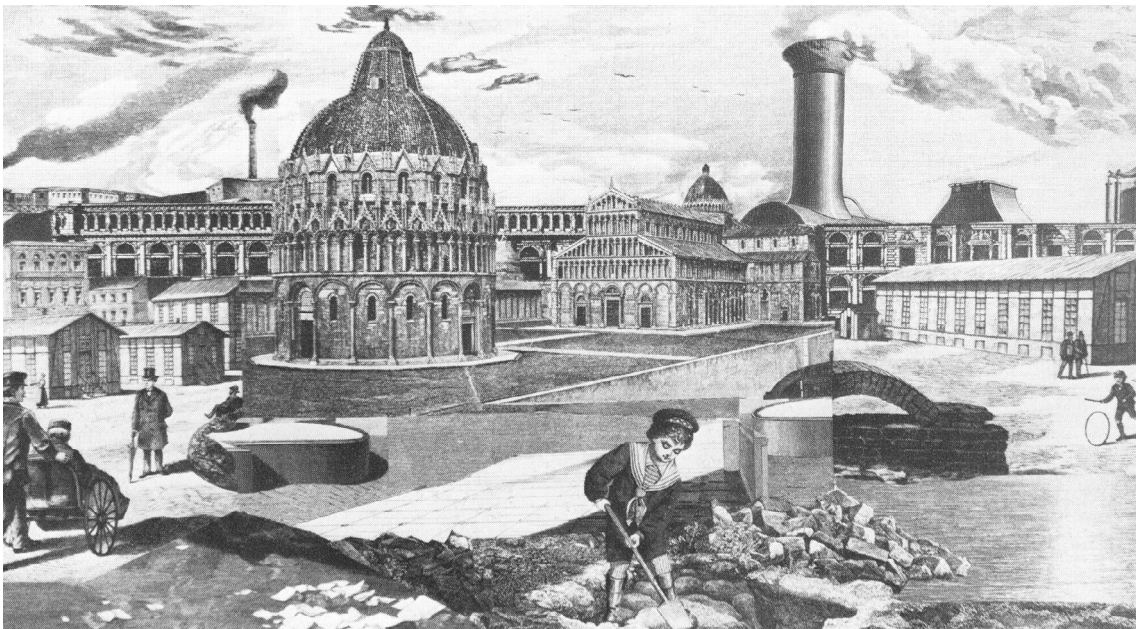


Abb. 49

"... die Kindheit lag Jahrzehnte hinter mir, ich kann sie jetzt mit durchdachten Worten schildern, ich kann sie zergliedern und vor mir ausbreiten, doch als ich sie erlebte, da gab es kein Durchdenken und kein Zergliedern, da gab es keine überblickende Vernunft. Ich ging die Allee hinab, und meine schwarzen Schnürstiefel färbten sich weiß im Staub der Allee ..." (Abschied von den Eltern, S. 28/29)

Peter Weiss: Collage aus *Abschied von den Eltern*, 1962. In: Museum Bochum: Der Maler Peter Weiss: Bilder. Zeichnungen. Collagen. Filme, Bochum, 1982, S. 266

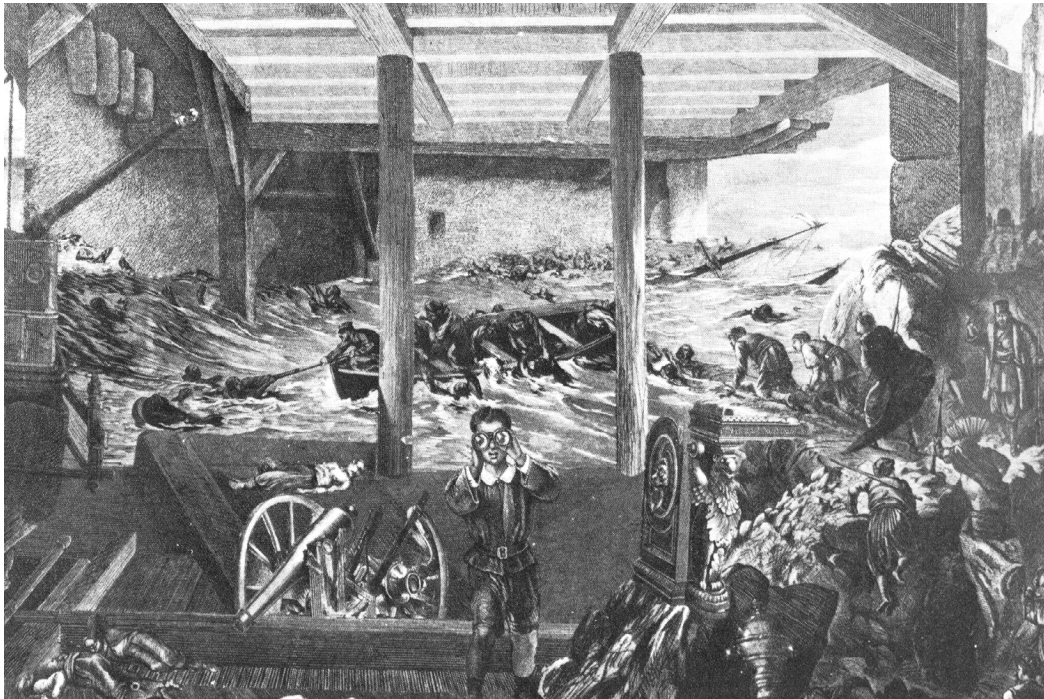


Abb. 50

"Als Kind hatte er Welten gebaut und sie mit seinem Wesen bevölkert - er hatte Städte, Häfen, Schiffe gebaut, im morgengrauen Strandbett liegend sah er die Panoramen der alten Landschaften. Aber auch dort hatte es diese Feindlichkeit gegeben, dort schon hatte es eine verborgene Drohung gegeben, er hatte seine Häuser, seine Gartenanlagen zerstört, sein Boot in den Grund gebobrt, Feuer an die Festung gelegt." (Das Duell, S. 51)

Peter Weiss: Collage aus *Abschied von den Eltern*, 1962. In: Museum Bochum: Der Maler Peter Weiss: Bilder. Zeichnungen. Collagen. Filme, Bochum, 1982, S. 264

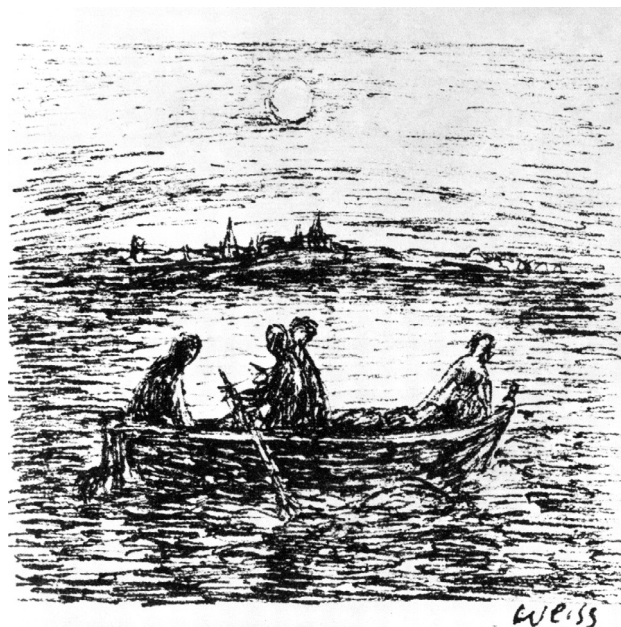


Abb. 51

"Jetzt ist es Nacht. Der Himmel hat sich geklärt, die Sterne sind aufgegangen, der Mond ist eine schmale weiße Sichel. In der Mitte des Sees ziehe ich die Ruder ein, lasse das Boot treiben. Ich lege mich auf den Boden des Bootes, blicke hinauf zum Sternenhimmel. Langsam, langsam beginne ich zu schweben, unter mir ist kein Grund, über mir ist die Unendlichkeit. Ein Schwindelgefühl ergreift mich, ich muß mich an den Bootsrandern festhalten, damit ich nicht falle, hinauf, hinauf..." (Von Insel zu Insel, S. 46/47)

Peter Weiss: Kahnfahrt im Mondschein. 1937, Feder in Schwarz, 4,6 x 4, 8 cm. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 65



Abb. 52

"Und draußen in der Brandung ist ein Schiff gestrandet. Es hängt an der Klippe, das scharfe Gestein hat die Bordwände zerissen. Die Ertrinkenden haben die Rettung noch vor Augen ... Während das Schiff zerbricht und das salzige Wasser ihre Lungen schwer macht, sehen sie den Ball eines Kindes in die Luft fliegen und hören die Glocken einer Kirche glasklar durch das Tosen der Wellen." (Der Fremde, S. 172/173)

Peter Weiss: Das große Welttheater. 1937, Öl auf Holz, 120 x 170 cm, Nationalmuseum Stockholm, Detail. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 72

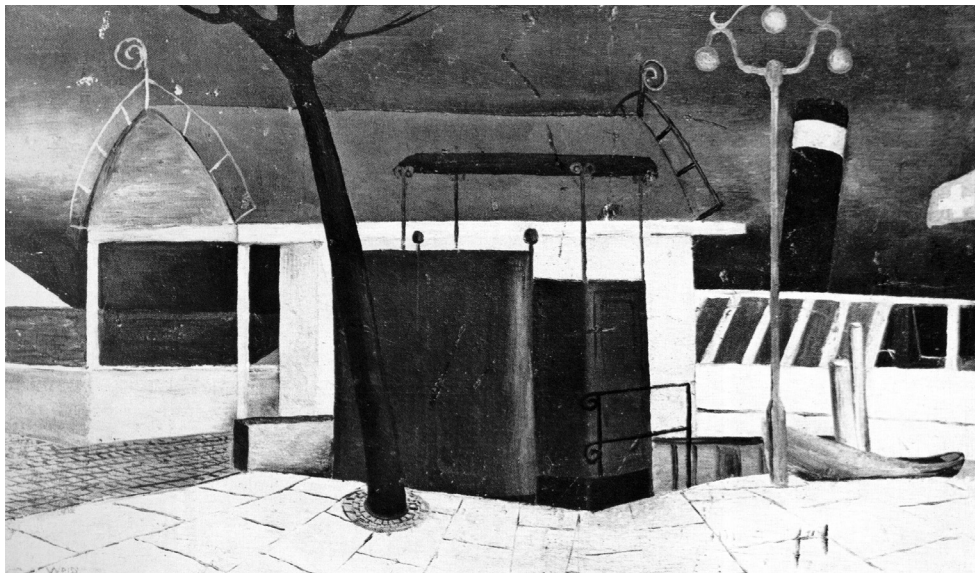


Abb. 53

"... spürte ich den Geruch der nassen, vom Schwamm verwischten Kreide im Klassenzimmer der Volksschule an der Brautstraße in Bremen, und hörte die Signale der Schiffe vom Hafen her, in deren dumpfem Ton sich unsre Gedanken so oft verloren hatten." (ÄdW, III. S. 136)

Peter Weiss: Dampfer am Kai. 1938, Öl auf Holz, 19 x 31, 3 cm. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 87



Abb. 54

"Und da war ich schon verstrickt ins Dasein, war schon mitten drinnen in der Masse des Lebens und trieb auf das Dudeln und Brausen des Jahrmarkts zu, in wachsendem Gedränge, der Boden war weich von Konfetti und Paperschierschlangen, in Buden wurden heiße Würstchen, Brezeln und gesponnener Honig ausgebaut, Trompetenstöße, Schüsse und Orgelläufe wurden immer greller, Ellbogen stießen mich, Füße streiften mich, und dann war alles eine einzige kreiselnde Bewegung von Leibern, ein einziges Joblen und Brodeln von Stimmen, und ich gehörte dazu ..." (Abschied von den Eltern, S. 22)

Peter Weiss: Der Hausierer. 1940, Öl auf Leinwand, 77,5 x 56, 5 cm. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 94

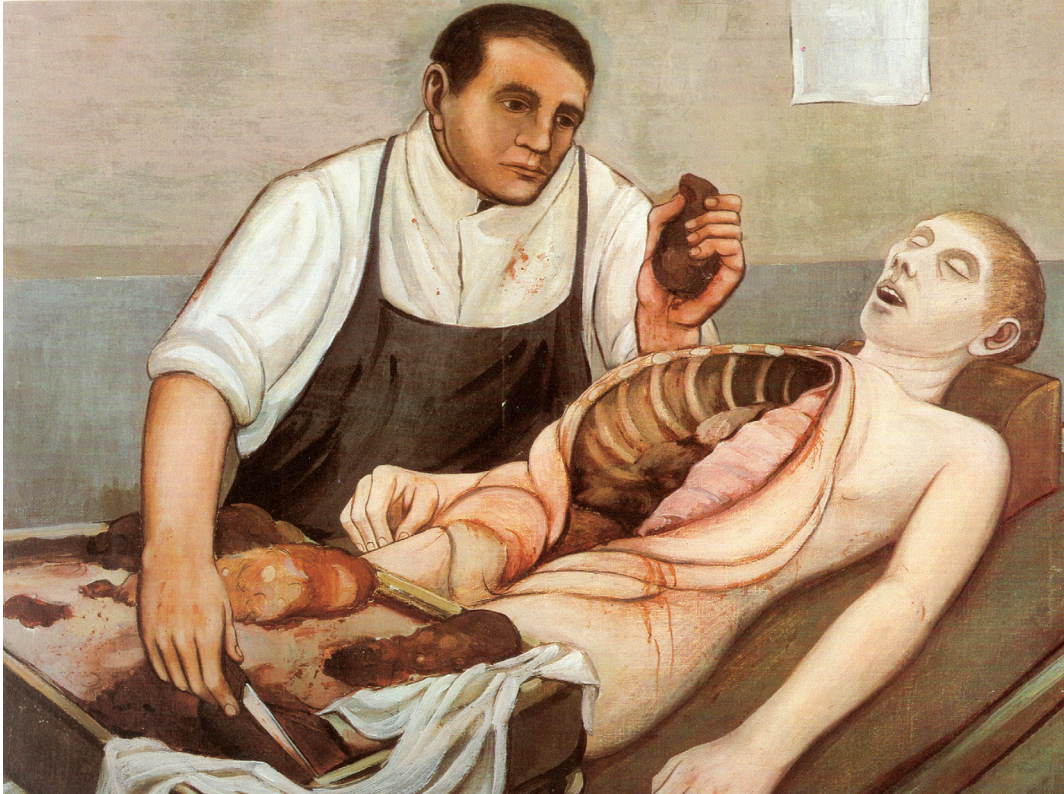


Abb. 55

"Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittne Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag zuvor zum Abschied umarmt hatte." (ÄdW, II, S. 16)

Peter Weiss: Obduktion. 1944, Öl auf Leinwand, 100 x 128, 5 cm. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 127



Abb. 56

"... und ich laufe den Weg zum Strand binab, und vor mir liegt der riesige, graugrüne Leib des Meeres, und der Leib atmet rauschend und hebt sich mir entgegen und ruft nach mir, und ich laufe auf diesen Leib zu, ich will in diesen Leib hinein ..." (Abschied von den Eltern, S. 86)

Peter Weiss: Illustration zu Abschied von den Eltern. 1962, Collage VIII, 40 x 24 cm. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 150



Abb. 57

"... alle diese Bilder von Verfolgungen und Torturen, von Ausbeutungen, Brandschatzungen und Morden, von Verleumdungen und Bußen, bildeten die Vorbereitungen zu neuen Visionen, die sich mit meinen zerstörerischen Spielen vermengten. Ich las von stählernen Kriegsschiffen, die von Granaten zerfetzt wurden, von Torpedos, die aus dem Unterseeboot, in dem die Mannschaft atemlos lauschte, auf die feindliche Bordwand zusteuerten, einen verräterischen Schaumstreifen auf der Wasseroberfläche hinterlassend, ich las ... von heldenmütigen Kapitänen, die auf der Kommandobrücke ihres sinkenden Schiffes verharrten und sich mit dem Wrack in die Tiefe des Ozeans reißen ließen ..."

(Abschied von den Eltern, S. 66/67)

Peter Weiss: Illustration zu *Abschied von den Eltern*. 1962, Collage VII, 44 x 32 cm. In: Raimund Hoffmann: Peter Weiss. Malerei. Zeichnungen. Collagen, Berlin, 1984, S. 155

Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmtten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit. Eine Hand, aus dem rauhen Grund gestreckt, zum Griff bereit, über leere Fläche hin mit der Schulter verbunden, ein zerschundnes Gesicht, mit klaffenden Rissen, weit geöffnetem Mund, leer starrenden Augen, umflossen von den Locken des Barts, der stürmische Faltenwurf eines Gewands, alles nah seinem verwitterten Ende und nah seinem Ursprung. Jede Einzelheit ihren Ausdruck bewahrend, mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ, rauhe Stümpfe neben geschliffner Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilde, aufgereckte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobner Arm, Ferse im Sprung, umflattert vom Rock, geballte Faust am nicht mehr vorhandnen Schwert, zottige Jagdhunde, die Mäuler verbissen in Lenden und Nacken, ein Fallender, mit dem Ansatz des Fingers zielend ins Auge der über ihm hängenden Bestie, vorstürzender Löwe, eine Kriegerin schützend, mit der Pranke ausholend zum Schlag, mit Vogelkrallen versehne Hände, Hörner aus wuchtigen Stirnen ragend, sich ringelnde Beine, mit Schuppen besetzt, ein Schlangengezücht überall, im Würgegriff um Bauch und Hals, züngelnd, die scharfen Zähne gebleckt, einstoßend auf nackte Brust. Diese eben geschaffnen, wieder erlöschenden Gesichter, diese mächtigen und zerstückelten Hände, diese weit geschwungenen, im stumpfen Fels ertrinkenden Flügel, dieser steinerne Blick, diese zum Schrei aufgerissnen Lippen, dieses Schreiten, Stampfen, diese Hiebe schwerer Waffen, dieses Rollen gepanzerter Räder, diese Bündel geschleuderter Blitze, dieses Zertreten, dieses Sichaufbäumen und Zusammenbrechen, diese unendliche Anstrengung, sich emporzuwühlen aus körnigen Blöcken. Und wie anmutig das Haar gekräuselt, wie kunstvoll geschürzt und gegurtet das leichte Kleid, wie zierlich das Ornament an den Riemen des Schilds, am Bug des Helms, wie zart der Schimmer der Haut, bereit für Liebkosungen, doch ausgesetzt dem unerbittlichen Wettstreit, der Zerfleischung und Vernichtung. Mit maskenhaftem Antlitz, einander haltend und von sich

7.

Abb. 58

"... die Notwendigkeit, die ästhetische Erscheinung der Manuskriptseite beizubehalten. Das reine, geschlossene Schriftblatt, der ungestörte Block. (Notizbücher 1971-1980, S. 701.)

Seite 1 aus Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt/M., 1975



Abb. 59

"Vier jüdische Frauen aus Holland blicken aus einem Deportationszug ..."

In: Martin Gilbert: Nie wieder! Die Geschichte des Holocaust, München, 2000, S. 115



Abb. 60

"Einstieg in die Güterwagen in Skopje, Ziel: Auschwitz ..."

In: Martin Gilbert: Nie wieder! Die Geschichte des Holocaust, München, 2000, S. 118



Abb. 61

"Die Bilder, mit denen wir uns in dieser Stunde befaßt hatten, waren geprägt von der Schnelligkeit und Heftigkeit, in der Lebendiges ausgelöscht werden konnte. So wie wir selbst es taten, hoben sich die gemalten Figuren von der Vernichtung ab, lagen, knieten, krochen über Berge von Leichen." (ÄdW, I, S. 345)

Eugène Delacroix: *Die Freiheit auf den Barrikaden*, 1830. Öl auf Leinwand, 260 x 350 cm, Musée du Louvre, Paris. In: Kunsthaus Zürich. Eugène Delacroix, 5. Juni bis 23. August, 1987, S. 41



Abb. 62

"Als Einundzwanzigjähriger hatte er die Sündflut, die letztlich auch die Medusa zum Scheitern bringen würde, gemalt. Da stürzten Regengüsse aus niedrig treibenden Wolken, das aufgewühlte Wasser brandete an schroffen Klippen, die ein paar Menschen erklommen hatten, vom kenternden Floß reichte die Frau ein Kind dem Mann empor, während ein Jüngling auf den Brettern kniete, weiter entfernt am sinkenden Boot waren noch die festgeklammerten Hände eines Ertrinkenden zu sehen, und das schwimmende Pferd, mit geblähten Nüstern, trug einen Toten." (ÄdW, II, S. 31)

Théodore Géricault: *Scène du Déluge*. Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980*, Frankfurt/M., 1981, S. 460/461



Abb. 63

"Die beiden abgehackten Köpfe lagen auf zerknülltem, grauweißem, blutfleckigem Tuch. Kissen, unter das Laken geschoben, gaben den Häuption Halt. Wären nicht die rohen Schnittflächen an den Hälsen, das wässrig ausgeronnene Blut zu sehn gewesen, so hätte der Eindruck eines im Bett nebeneinanderliegenden, vom Tod überraschten Paares entstehen können." (ÄdW, II, S. 119)

Théodore Géricault: *Abgeschlagene Köpfe eines Mannes und einer Frau*, Nationalmuseum Stockholm. In: Wibke v. Bonin: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Band 4, Köln, 1988, S. 68



Abb. 64

*"Mit seinem gewaltigen Format schon, sieben zu fünf Metern, drohte es, alle übrigen Werke im Salon zu erschlagen ... Lag das Ereignis auch fast drei Jahre zurück, so wurde der Name Medusa im Bildtitel doch nicht zugelassen, als Schiffbruchsze-
ne wurde das Werk, hoch über den andern Gemälden, in schlechtem Licht aufgehängt ... Die undeutliche Reproduktion im
Buch versetzte uns in die Lage derer, die sich bemühten, trotz des Abstands und der schlechten Beleuchtung, etwas von der
Authentizität des Bilds zu entziffern."* (ÄdW, I, S. 343/344)

Hubert Robert: *Entwurf für die Einrichtung der Großen Galerie des Louvre*, Öl auf Leinwand, 112 x 143 cm, Musée du Louvre, Paris. In: Wibke v. Bonin: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Band 4, Köln, 1988, S. 60



Abb. 65

"Nicht auf das ferne Schiff zu, sondern daran vorbei glitt das Floß, und diese Wahrnehmung erfuhr eine weitere Beunruhigung durch den Anblick der Woge, die, von niemandem auf dem Fahrzeug beachtet, sich turmhoch vor dem leeren Bug erhob, um auf die Übriggebliebenen niederzuschlagen." (ÄdW, I, S. 344)

Théodore Géricault: *Das Floß der Medusa*, 1818/1819, Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris. In: Wibke v. Bonin: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Band 4, Köln, 1988, S. 66



Abb. 66

"Der Arm des Toten links hatte sich ursprünglich bis zum Fuß des verendenden Jünglings an der vordern Kante ausgestreckt, Spuren des übermalten Unterarms und der Hand waren noch zu erkennen. Unterhalb der Rippen war der Leib wie abgerissen, entweder war er eingeklemmt zwischen den Bohlen, abgeknickt in der Vertiefung, oder zur Hälfte verzerrt worden ..." (ÄdW, II, S. 27)

Ausschnitt aus *Das Floß der Medusa*. In: Wibke v. Bonin: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Band 4, Köln, 1988, S. 69



Abb. 67

"Aus Dabindämmern, dem kraftlosen Daliegen auf den glitschigen Planken des Floßes wuchs eine noch unverbrauchte Energie empor ..." (ÄdW, I, S. 348)

Ausschnitt aus *Das Floß der Medusa*. In: Wibke v. Bonin: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Band 4, Köln, 1988, S. 72



Abb. 68

"Géricault zeigte einen Schlußpunkt auf. Er befragte die Überlebenden, ließ sich ein Modell des Floßes bauen, begab sich ins Hospital und Leichenschauhaus, erforschte die Physiognomie von Geisteskranken und Sterbenden und die Hautverfärbungen an Toten ... und an der atlantischen Küste malte er zahllose Studien der Wellen, der Brandung." (ÄdW, I, S. 348)

Gustave Courbet (1819-1877): Die Welle. In: Wibke v. Bonin: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Band 4, Köln, 1988, S. 101

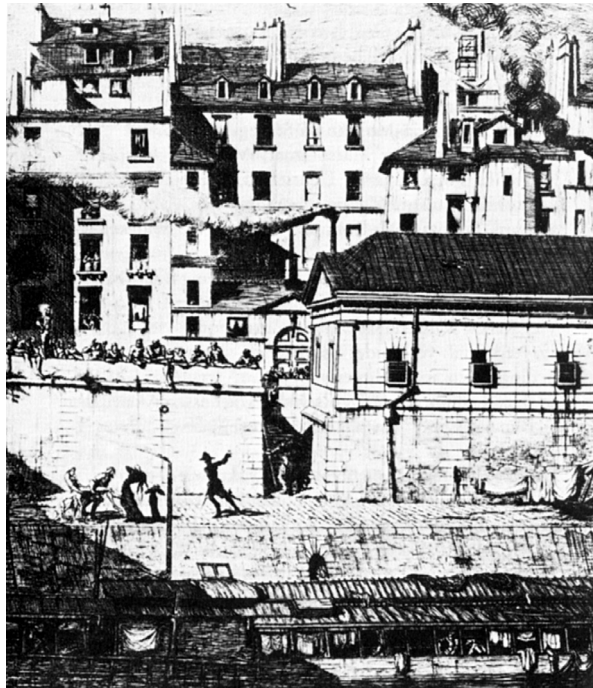


Abb. 69

"In einem seiner sonderbarsten Stiche hatte Meryon die alte Leichenhalle, das ehemalige Schlachthaus am Markt festgehalten. Auch ihn hatte dieses Gebäude angezogen, weil sich in dessen kaltem Innern der schreckliche Gegensatz darbot zur Zivilisation, mit der die Stadt prahlte ... Aus den beiden Schornsteinen des Leichenhauses quoll schwarzer Rauch, als würden drinnen in den Öfen Lumpen, feuchte Kleider, vielleicht auch verwesene Körperteile Leiber verbrannt. Ein Streifen der Seine war an der untern Kante des Blatts sichtbar. Eines der langen flachen Wäschereiboote lag an der Uferfeste vertäut ..." (ÄdW, II, S. 120/121)

Charles Meryon, La Morgue Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980, Frankfurt/M., 1981, S. 496



Abb. 70

„Wieder folgte ich Géricault ... in die Morgue, wohin es ihn zum Studium des Definitiven getrieben hatte. Die Faszination, die der Tod auf ihn ausgeübt hatte, entsprach seinem Trieb, sich mit dem Augenblick zu konfrontieren, an dem alles zu Ende ist. Ich begann zu verstehen, warum er nach diesem Gegenpol zu seiner Aktivität verlangte. Er stellte dabei sein Verlangen nach Wahrheit auf die Probe. Vor dem Schlußpunkt, dem Unabänderlichen, hatte sein Werk standzubalten. Beim Anblick der Toten verwiterte in ihm jeder Rest von Eitelkeit und Selbsttäuschung.“ (ÄdW, II, S. 120) La Morgue, Lithographie 1829

Peter Weiss: Notizbücher 1971-1980, Frankfurt/M., 1981, S. 497

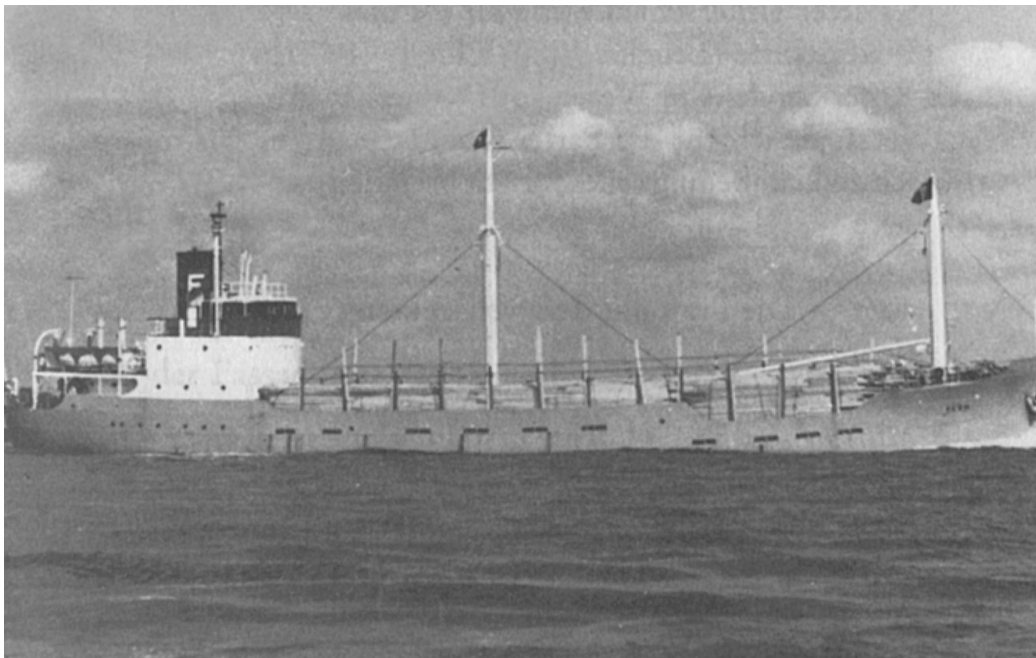


Abb. 71

"Die Tür wurde verriegelt ... Sie war allein in der Kajüte. Das Bullauge war schräg nach innen geöffnet. Im Glas spiegelte sich ein Stück des Kais. Der Bootsmann würde ihr ein Zeichen geben, wenn sie sich im Spind zu verstecken batte. Sie stand dicht an der Wand. Ihr Blick war fest auf die Scheibe gerichtet. Es war fünf Uhr morgens ... Heute, am Sonntag den neunundzwanzigsten Juni Neunzehnhundert Einundvierzig, sollte die Ferm, ein Frachter von eintausendzweihundertfünfzig Tonnen aus der Reederei Broström, den Göteborger Hafen verlassen. Der Bestimmungsort war Bremen." (ÄdW, III, S. 67)

Das Schiff, das Lotte Bischoff nach Deutschland brachte

Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980*, Frankfurt/M., 1981, S. 603

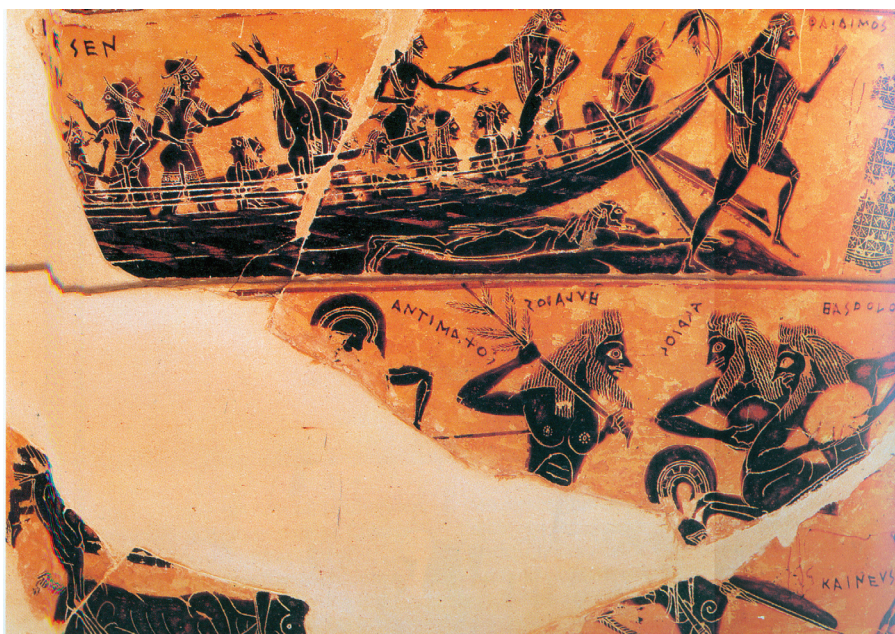


Abb. 72

"Der Gebundene saß auf der Ruderbank, unten in der Galeere, ihm war nichts gegeben als das einförmige Vorbeugen, das kurze harte Zurückschnellen zum Paukenschlag des Antreibers, auf Deck der Navigator besaß die Weiten des Meeres mit ihren Strömungen, Monsunen und Passatwinden, die er sich dienstbar machte auf seinen zyklischen Reisen, seine Position nach den Sternbildern bestimmend. (ÄdW, I, S.40)

Die Erinnerung an die großen Fahrten im Mittelmeer ist uns in den Legenden der Argonauten und des Odysseus überliefert. François Blas, Museo Archeologico, Florenz Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92: Seefahrt. Weltausstellung Sevilla, 1992. Thematischer Pavillon, i. d. Übersetzung v. Michael Pfeiffer u.a., Mailand, 1992, S. 22



Abb. 73

"... andre aber machten sich auf, um es Herakles gleichzutun und die Gegenden jenseits des Archipelagos zu erkunden. Eine Zeit der Meeresfahrten, der umwälzenden Entdeckungen brach herein." (AdW, I, S. 23)

Atlantische Nau auf dem Altarbild von Alejo Fernández, La Virgen de los Navegantes. Reales Alcázaros, Sevilla
Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92: Seefahrt. Weltausstellung Sevilla, 1992. Thematischer Pavillon, i. d. Übersetzung v. Michael Pfeiffer u.a., Mailand, 1992. S. 43

Erklärung:

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Dissertation „Das Nautisch-Maritime in Peter Weiss’ Prosa. Genese und Variationen eines Motivs“ selbständig verfasst und nur die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.

Alle Textstellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Die Arbeit ist an keiner anderen Universität als Dissertation eingereicht worden.

Bielefeld, im September 2004 _____